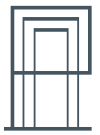
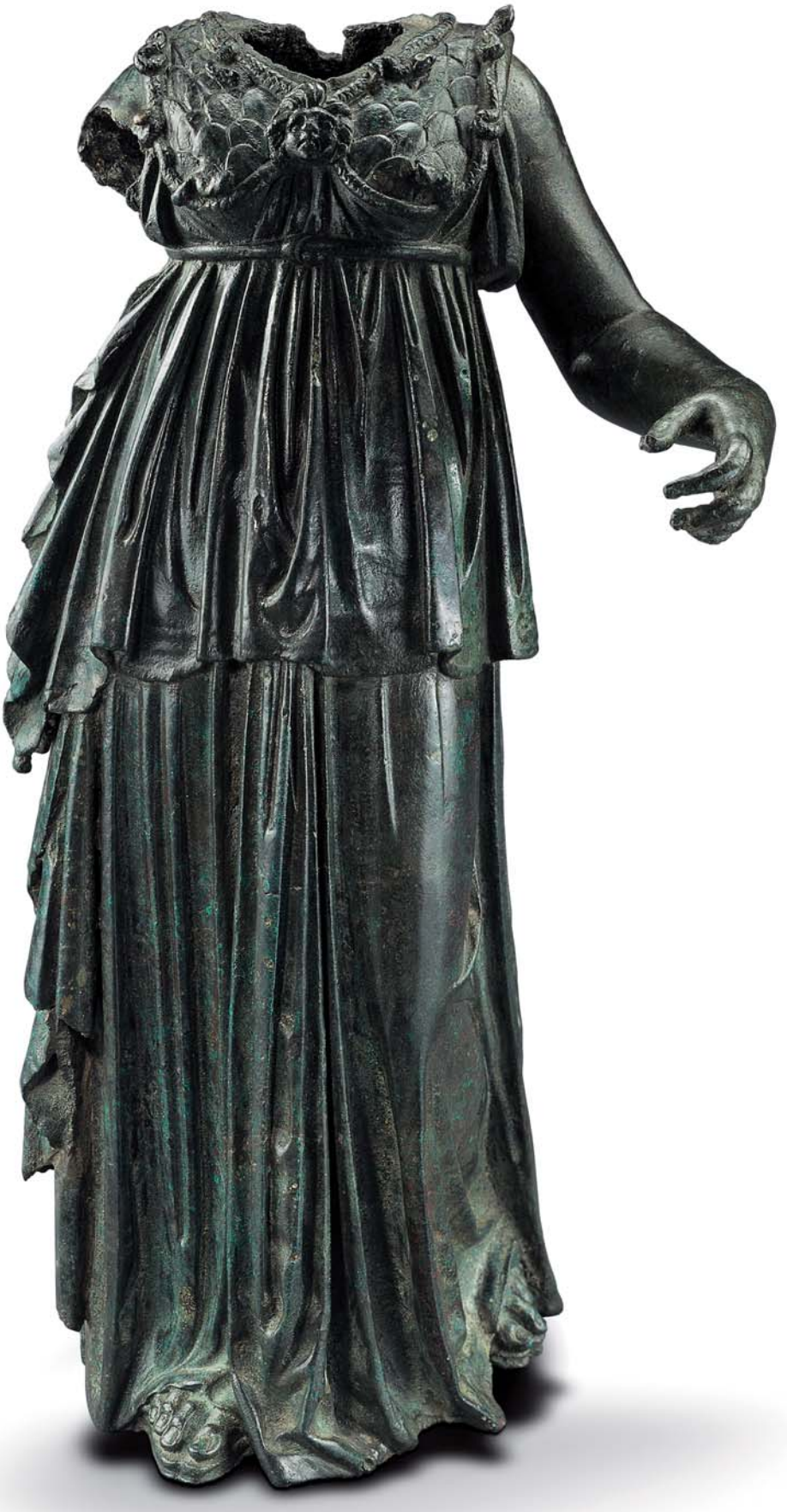
PHOENIX ANCIENT ART



PHOENIX
ANCIENT ART



STATUETTE OF ATHENA

Greek, late hellenistic, 1st century B.C.
Bronze
H: 28.4 cm

2

WARRIOR

Nuragic from Sardinia, 8th-7th century B.C.
Bronze
H: 8.5 cm (without tenon)

3

STATUETTE OF A SHE-GOAT

Greco-Roman, circa 1st century B.C.
Bronze
H: 23 cm - L: 19 cm (approx.)

4

PENDANT IN THE SHAPE OF A RAM (?)

Anatolian, 5th millennium B.C.
Steatite
L: 8 cm

APULO-CORINTHIAN HELMET

Greek (Magna Graecia), 5th century B.C.
Bronze
Max. H: 26.3 cm

6

ORNAMENT IN THE SHAPE OF A SEATED DEER

Scythian, 4th – 3rd century B.C.
Gold
H: 4.9 cm

7

PENDANT IN THE SHAPE OF A HAWK

Greek, 6th – 5th century B.C.
Gold sheet
H: 1.8 cm

8

BLACK FIGURE OLPE WITH HERAKLES MOUSIKOS AND ATHENA

Greek, Archaic (Attic), late 6th century B.C.
Ceramic
H: 20.5 cm

NECK AMPHORA
ATTRIBUTED TO THE ANTIMENES PAINTER

Greek, Archaic (Attic), late 6th century B.C.
Ceramic
H: 39 cm

10

SIANA TYPE CUP (TARAS PAINTER)

Greek, Archaic (Attic), 6th century B.C. (ca. 550-540)
Ceramic
H: 13.2 cm - D: 26.5 cm

11

LARGE JAR

Egyptian, Predynastic Period – 2nd Dynasty, ca. 2600 B.C.
Alabaster
H: 91 cm

12

TRANSPARENT BLUE GLASS CUP

Roman, 1st century A.D.
Glass
H: 7 cm

13

OFFERING TABLE

Egyptian, early dynastic, 1st – 2nd dynasty (ca. 3000-2670 B.C.)
Alabaster (calcite)
D: 42.5 cm - H: 10.2 cm

14

GRIFFIN PROTOME

Greek, Orientalizing Period, 7th century B.C.
Bronze
H: 21 cm

15

PHRYGIAN (OR THRACIAN) TYPE HELMET

Greek or Thracian, 4th century B.C.
Bronze and iron
H: 34 cm

16

OINOCHOE IN THE SHAPE OF A SPHINX

Italiote (Canosa), 3rd century B.C.
Ceramic
H: 34 cm

17

HEAD OF A CHILD (PRINCE?)

Greek, late hellenistic, 1st century B.C.
Marble
H: 15.2 cm

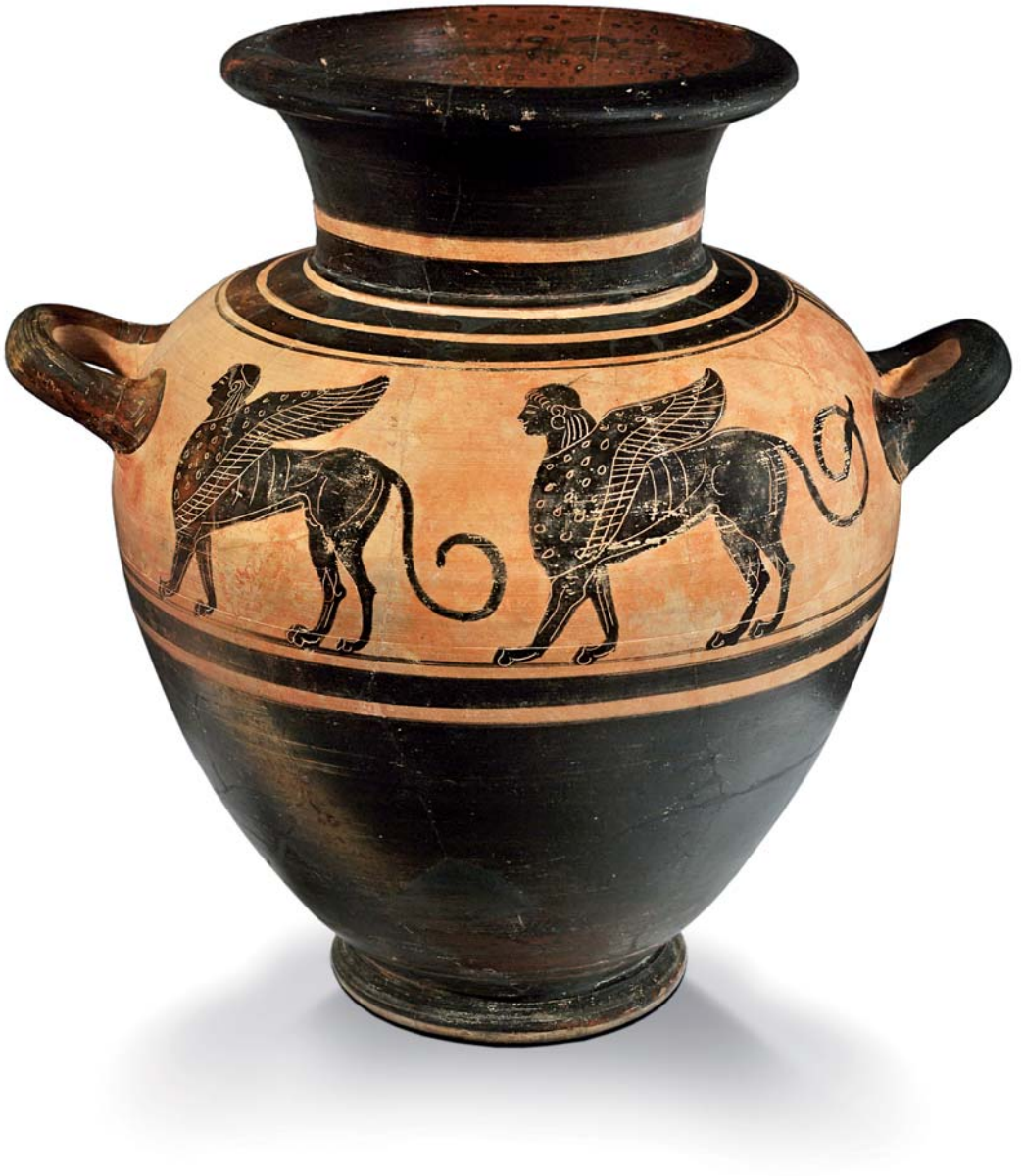
18

MINIATURE HEAD OF SERAPIS

Roman (Egypt), 1st-2nd century B.C.
Marble
H: 6 cm

BLACK-FIGURED STAMNOS WITH SPHINXES

Etruscan, late 6th century
Ceramic
H: 31.4 cm



20

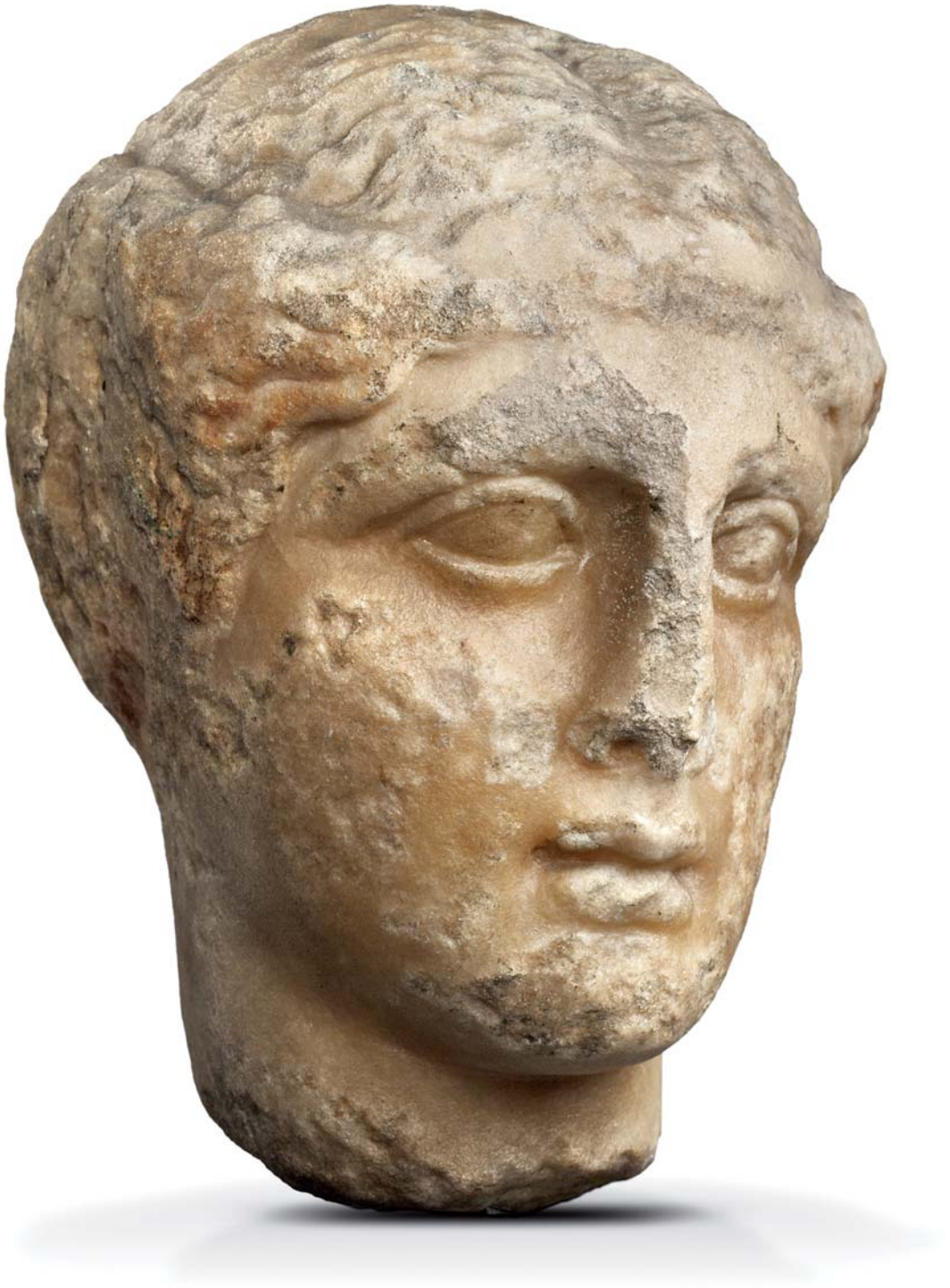
MINIATURE FEMALE HEAD

Greek, Archaic (Eastern Greece), 6th century (ca. 550-530)
Marble
H: 8.2 cm

21

HEAD OF A GODDESS

Greek, late 5th Century
Marble
H: 24.1 cm



22

OPENWORK INCENSE BURNER IN THE SHAPE OF A LION

Islamic, Eastern Persia - Khorasan, 11th century A.D.
Bronze
H: 27 cm - L: 27 cm

23

“EYE” IDOL ATOP A RECTILINEAR STRUCTURE

Near Eastern, ca. 3000 B.C.
Serpentine
H: 28.5 cm

24

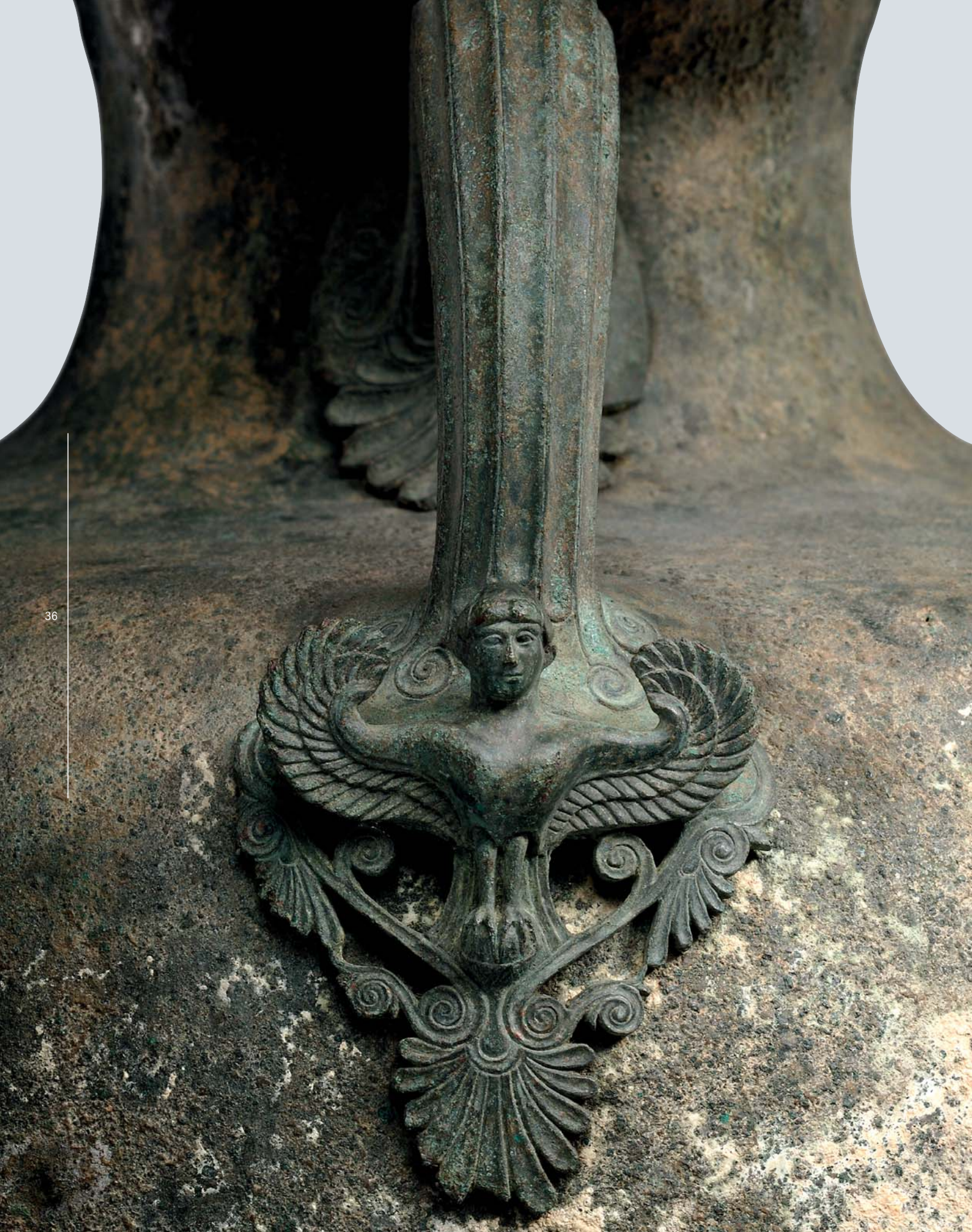
"IDOL"

Iberian, ca. 3000-1800 B.C.
Marble
H: 13.2 cm

25

STATUETTE OF THE GOD PTAH

Egyptian, late Period (7th-6th century B.C.)
Bronze
H: 17.8 cm



26

HYDRIA (KALPIS) WITH A SIREN ORNAMENT

Greek, second half of the 5th century B.C.
Bronze
H: 42 cm

27

BLACK-FIGURE BELLY AMPHORA WITH HUNTING SCENE

Etruscan, ca, 530 B.C.
Ceramic
H: 39 cm

28

LAMP IN THE SHAPE OF THE HEAD OF AN AFRICAN

Roman, 1st century B.C. - 1st century A.D.
Bronze
L: 12.7 cm

29

STATUETTE OF A WORSHIPPER

Iberian, 4th - 3rd century B.C.
Bronze
H: 6.5 cm

30

HANDLE OF A VOLUTE KRATER

Greek, late hellenistic, 1st century B.C.
Bronze, silver and copper
H: 30 cm

A LARGE "IDOL"

Iranian, Amlash, late 2nd - early 1st century B.C.
(ca. 1100-800 B.C.)
Ceramic
H: 57.8 cm

BLACK FIGURE STAMNOS WITH A CHARIOT RACE

Greek, Archaic (Attic), late 6th century B.C.
Ceramic
H: 18.7 cm

33

A PAINTED COFFIN OF AN IBIS

Egyptian, Ptolemaic period (3rd-1st century B.C.)
Wood
Dim.: 43.8 x 18.5 cm

INDEX

1 STATUETTE OF ATHENA

Greek, late hellenistic, 1st century B.C.
Bronze
H: 28.4 cm

The identification of this figure cannot be doubted: the presence of the aegis and the peplos open on the right side indicate that this is Athena (Minerva), the goddess of wisdom and artisans, who was the principal divinity of many Greek cities.
This figure was created using the lost wax process. The statuette is entirely hollow, and the body consists of three principal elements that were soldered and joined together (the shoulders and chest, part of the kolpos and the legs). The head, the arms and the more voluminous pleats of the peplos were cast separately and then soldered onto the figure. The surface, smooth and polished, is in an excellent state of preservation: it is partially covered in a green patina.
Athena is standing, balancing her weight on her right leg, and the left leg is slightly bent. The right arm was once lowered but has since been separated from the body; the left arm is bent and outstretched towards the observer. The hand once held an attribute that has been lost (a lance or a pitcher (?) would have been the attributes most commonly associated with Athena). The regularity of the break at the neck indicates that the goddess may have held her head to the right or turned it to the side. The back of the statuette is slightly angled back; seen in profile, this position allows for an even drape to the fabric, which is held back by the left foot, and continued on the lower part of the body.
The goddess is dressed in a floor length peplos with a deep fold *(kolpos)* covering the torso and the waist; the fabric, tied under the chest with a cord and open on the right side, was clasped at the shoulders by fibulae. The top of the body is covered by the aegis with a *gorgoneion* in the middle. The feet are clad in sandals with thick soles.
Stylistically, this piece is a very refined: the elegant, elongated proportions are reinforced by the many vertical folds of the peplos, whose rhythm is interrupted only by the two lobes of the aegis, which highlight the contours of the chest, and by some horizontal axes (the cord, the lower edge of the *kolpos*). The posture, leaning back with the right hip a bit higher and farther forward than the left, is not without a certain sensuality, highlighted by the treatment of the smooth skin of the arm and the almost transparent quality of the fabric on the thigh and left knee.
Typologically, this statuette belongs to a series of representations of Athena that archaeologists associate with a Hellenistic original that is known through bronze statuettes, often of modest quality, and through some marble copies, slightly under life size (the best copy is from Cyrene). It is probable that the prototype held a lance in her left hand while the right was placed on the hip; in addition, a shield was positioned near her left leg.
In spite of some differences (the position of the left arm, absence of the shield, and the fact that the right arm has detached from the body), comparison between this figurine and the works of the aforementioned group indicate that their underlying structures are similar: both have elongated proportions, similar sensuality and position of the torso, as well as the same treatment of the arms, legs, and dress (a peplos open on the right with a long *kolpos*).

PROVENANCE
Ex-Dr. R. Levy collection, prior to 1980.

BIBLIOGRAPHY
On the iconography of Athena in general:
Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), vol. II, Zürich, 1984, s.v. Athena, pp. 955ss; Minerva, pp. 1050ss.
Some Classical and Hellenistic statues and statuettes of Athena:
GIGLIOLI G. Q., *Statua de Atena di proprietà Tittoni in Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* 56, 1928, p. 161-171 (copies in marble comparable to this Athena).
HORN R., *Stehende weibliche Gewandstatuen in der hellenistischen Plastik*, Berlin, 1931, p. 82-83, pl. 32-34.
PARIBENI E., *Catalogo delle sculture di Cirene*, 1959, p. 60-61, n. 130-131.
WAYWELL G.B., *Athena Mattei in The Annual of the British School of Athens* 66, 1971, p. 373-386 (with a list of Classical statues of Athena).

1 STATUETTE D'ATHÉNA

Art grec, hellénistique tardif, I^er^ s. av. J.-C.
Bronze
Ht : 28.4 cm

L'identification de cette figure ne fait aucun doute : la présence de l'égide et le péplos ouvert sur le côté droit, indiquent qu'il s'agit d'Athéna (Minerve), la déesse de la sagesse et des artisans, qui était la divinité principale de nombreuses cités grecques.
La technique de fabrication est celle de la cire perdue. La statuette est entièrement creuse, son corps est constitué de trois éléments principaux soudés et encastrés (épaules et poitrine ; la partie du *kolpos* et les jambes). La tête, les bras et les plis les plus volumineux ont été fondus à part et soudés. La surface, lisse et polie, est dans un excellent état : de couleur très foncée, elle est partiellement recouverte d'une patine verte.
Athéna est debout et appuie le poids de son corps sur la jambe droite, tandis que la gauche est légèrement pliée. Le bras droit était baissé mais séparé du corps ; le gauche est plié et dirigé vers le spectateur : la main tenait un attribut aujourd'hui perdu (une lance, une cruche ? qui sont parmi les attributs les plus largement attestés pour Athéna). La régularité de la fracture du cou semble indiquer que la jeune femme tenait la tête droite ou à peine inclinée et/ou tournée de côté. Le dos de la statuette est légèrement penché vers l'arrière ; vue de profil, cette position détermine un arc régulier que le tissu, poussé en arrière par le pied gauche d'Athéna, complète dans la partie inférieure du corps.
La jeune femme est habillée d'un péplos long jusqu'aux pieds, qui présente un ample repli (*kolpos*) couvrant le torse et la taille ; le tissu, serré sous la poitrine par un cordon mais ouvert sur le côté droit, était retenu sur les épaules par des fibules. Le haut du corps est couvert par l'égide avec le gorgoneion au milieu. Les pieds sont chaussés de sandales à semelle épaisse.
Stylistiquement, cette pièce est une oeuvre très raffinée : les proportions élancées et élégantes sont renforcées par les nombreux plis verticaux du péplos, dont le rythme est interrompu uniquement par les deux lobes de l'égide, qui soulignent l'arrondi de la poitrine, et par quelques axes horizontaux (cordon, bord inférieur du *kolpos*). L'attitude, avec le dos penché en arrière et la hanche droite un peu plus haute et avancée que la gauche, n'est pas sans une certaine sensualité, que renforcent le traitement de la peau lisse du bras et le rendu presque transparent du tissu sur la cuisse et sur le genou gauche.
Typologiquement, cette statuette appartient à une série de représentations d'Athéna que les archéologues font remonter à un original hellénistique et qui est connu par des statuettes en bronze, de qualité souvent modeste, et par quelques copies en marbre, un peu plus petites que nature (la meilleure copie provient de Cyrène). Il est probable que le prototype tenait une lance dans la main gauche tandis que la droite reposait sur la hanche ; de plus, un bouclier était posé près de la jambe gauche.
Malgré quelques différences (position avancée du bras gauche, absence du bouclier, bras droit détaché du corps), la comparaison entre la figurine en examen et les oeuvres du groupe mentionné, montre que la structure de base est similaire : on retrouve les proportions allongées, la même sensualité, la même position du torse, des bras et des jambes ainsi que le même habillement (péplos ouvert sur la droite avec long *kolpos*).

PROVENANCE
Ancienne collection Dr. R. Lévy, avant 1980.

BIBLIOGRAPHIE
Sur l'iconographie d'Athéna en général :
Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), vol. II, Zürich, 1984, s.*v. Athena*, pp. 955ss ; *Minerva*, pp. 1050ss.
Quelques statues et statuettes classiques et hellénistiques d'Athéna :
GIGLIOLI G. Q., *Statua de Atena di proprietà Tittoni in Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* 56, 1928, pp. 161-171 (copies en marbre comparables à cette Athéna).
HORN R., *Stehende weibliche Gewandstatuen in der hellenistischen Plastik*, Berlin, 1931, pp. 82-83, pl. 32-34.
PARIBENI E., *Catalogo delle sculture di Cirene*, 1959, p. 60-61, n. 130-131.
WAYWELL G.B., *Athena Mattei dans The Annual of the British School of Athens* 66, 1971, pp. 373-386 (avec la liste des statues classiques d'Athéna).

2 WARRIOR

Nuragic from Sardinia, 8th - 7th century B.C.
Bronze
H: 8.5 cm (without tenon)

This solid cast statuette is in remarkable condition, although the left leg has been glued: a beautiful matte patina ranging from green to gray covers the surface of the metal. The "Y" rod under the feet of the warrior was used as a pipe for the pouring of the molten metal during the casting process and as a support for securing the statuette into its final base.
The figurine is of a beardless warrior, standing upright in a frontal position. The man is dressed in a short tunic and wears a pointed hat, with buttons in relief; the large plume, with "feathers" incised in the bronze, falls forward. His weaponry is composed of a circular shield slung over one shoulder, a dagger worn on the chest and attached to the shield's strap, and a spear with a huge head propped against his left shoulder. The left hand is raised toward the observer in what is generally interpreted as an attitude of adoration or greeting to the divinity, typical in this type of representation.
Stylistically, this image is closely related to another statuette of a warrior armed with a long spear: the square and angular face, the round eyes in relief, the pointed nose, the small horizontal mouth and the helmet type, these elements characterize both warriors and enable us to attribute them to the same workshop. At least one other figure (a worshipper with long braids) could be included in the same group.
There are different types of Nuragic statuettes representing human figures: the "tribal chiefs", the shepherds, the warriors, the archers, the worshippers, and groups (women and children, wrestlers), etc. In this framework, the warrior type, standing, positioned frontally, is the most frequent theme, with its many variations: the archer, the infantryman with a spear or a sword, the slinger armed with a catapult, etc. These pieces were cast using the lost wax process and were extensively cold-worked, so that each figure can be seen as a unique creation; but despite the individuality of the figures, it is possible to distinguish coherent groups or workshops.
Rather than representing deities with their attributes, it is believed that Nuragic bronzes depict worshippers and their offerings; they are primarily ex-votos dedicated to sanctuaries, and sometimes placed in tombs. The constant presence of the tenon under their feet indicates that the figurines were arranged vertically, in a place made expressly for them.
In spite of incomplete knowledge in this field (primarily because of a lack of written sources), it is generally accepted that the hieratic and stylized figurines represent the highest classes of society, who bore the military, religious and political responsibilities.
From a chronological point of view, these statuettes can be dated thanks to the presence of Nuragic material in Etruria or, conversely, to Etruscan, Greek and Phoenician objects excavated in Sardinia; therefore, this type of sculpture can be dated between the late 9th and the 6th centuries B.C. "Classic" figurines, like ours, can be dated to the 8th or the 7th centuries B.C.

PROVENANCE
Mathias Komor, New York, prior to 1974; Ex-Barbier-Müller Collection, Geneva (inv. 206-2), acquired in 1974.

PUBLISHED IN
THIMME J. (ed.), *Kunst und Kultur Sardiniens vom Neolithikum bis zum Ende der Nuraghenzeit*, Karlsruhe, 1980, p. 275 and pp. 381-382, n. 100.
ZIMMERMANN J.-L., Art *Antique dans les Collections du Musée Barbier-Mueller*, Geneva, 1991 66, n. 26.

BIBLIOGRAPHY
On Nuragic sculpture, see:
LILLIU G., *Sculture della Sardegne nuragica*, Cagliari, 1966 (pp. 217-219, n. 116, figure of the worshipper with long braids)
On Nuragic culture, see:
La civiltà nuragica, Milano, 1990.
THIMME J., *Kunst der Sarden bis zum Ende der Nuraghenzeit*, Basel, 1983.
THIMME J. (ed.), *Kunst und Kultur Sardiniens vom Neolithikum bis zum Ende der Nuraghenzeit*, Karlsruhe, 1980, pp. 378ff. (p. 381, n. 97, on the warrior of the same workshop).

2 GUERRIER

Art nuragique de Sardaigne, VIII^e^ -VII^e^ siècle av. J.-C.
Bronze
Ht : 8.5 cm (sans tige)

La statuette, en fonte pleine, est dans état remarquable même si la jambe gauche est recollée : une belle patine mate allant du vert au gris recouvre la surface du métal. La tige en «Y» sous les pieds du guerrier servait de canal d'entrée pour le métal lors de la fonte et de tige pour fixer la statuette dans sa base définitive.
Elle représente un guerrier imberbe, debout en position strictement frontale. L'homme est habillé d'une tunique courte et porte un couvre-chef pointu et orné de boutons en relief ; le grand panache, aux «plumes» incisées dans le bronze, retombe vers l'avant. Sa panoplie est constituée du bouclier circulaire suspendu dans le dos en bandoulière, d'un poignard porté sur la poitrine et fixé à la sangle du bouclier et d'une lance à la pointe énorme appuyée à l'épaule gauche. La main gauche se lève en direction du spectateur, dans une attitude habituelle pour ce type de représentations, que l'on interprète généralement comme un geste d'adoration ou de salutation à la divinité.
Stylistiquement, cette image est en étroite relation avec une autre statuette de guerrier armé d'une longue lance : le visage carré et angulaire, les yeux ronds et en relief, le nez pointu, la petite bouche horizontale et le type de casque sont autant d'éléments qui caractérisent ces deux guerriers et qui permettent de les attribuer au même atelier ; au moins une troisième figure (un orant aux longues tresses) pourrait faire partie du même groupe.
Il existe différents types de statuettes nuragiques à figure humaine : les «chefs de tribu», les bergers, les guerriers, les archers, les offrants (-es), des groupes (la femme et l'enfant, les lutteurs), etc. Dans ce cadre, le type de l'homme armé, figuré frontalement et debout, constitue le thème le plus fréquent, avec ses nombreuses variations de l'archer, du fantassin armé de la lance ou de l'épée, du frondeur armé d'un lance-pierre, etc. Ces œuvres étaient fondues à la cire perdue et abondamment retouchées à froid de façon que chaque figure soit à considérer comme une création unique ; malgré cela, il est possible de distinguer des groupes cohérents, voire des ateliers.
On croit que les bronzes nuragiques représentent les offrants et leurs offrandes plutôt qu'une divinité ; il s'agit le plus souvent d'ex-voto dédiés dans les sanctuaires, voire parfois déposés dans des tombes. La présence constante du tenon sous les pieds indique que les figurines étaient installées debout, dans un endroit prévu expressément pour elles.
Bien que nos connaissances dans ce domaine ne soient pas très étendues (à cause surtout du manque de sources écrites), on admet généralement que les figurines hiératiques et stylisées représentent les classes les plus hautes de la société, auxquelles incombaient les responsabilités militaires, religieuses et politiques.
Chronologiquement, ces statuettes sont datées soit par la présence de matériel nuragique en Etrurie, soit, à l'inverse, par les objets étrusques, grecs ou phéniciens découverts en Sardaigne ; on arrive ainsi, pour ce style de sculptures, à une datation comprise entre la fin du IX^e^ et le VI^e^ s. av. J.-C. Les figurines "classiques", comme celle-ci, sont plus probablement à dater du VIII^e^ ou du VII^e^ s. av. J.-C.

Provenance
Mathias Komor, New York, avant 1974 ; ancienne collection Barbier-Müller, Genève (inv. 206-2), acquis en 1974.

Publié dans
THIMME J. (éd.), *Kunst und Kultur Sardiniens vom Neolithikum bis zum Ende der Nuraghenzeit*, Karlsruhe, 1980, p. 275 et pp. 381-382, n. 100.
ZIMMERMANN J.-L., *Art Antique dans les Collections du Musée Barbier-Mueller*, Genève, 1991, p. 66, n. 26.

Bibliographie
Sur la sculpture nuragique v. :
LILLIU G., *Sculture della Sardegna nuragica*, Cagliari, 1966 (p. 217-219, n. 116 pour la figure d'orant aux longues tresses),
Sur la culture nuragique :
La civiltà nuragica, Milano, 1990.
THIMME J., *Kunst der Sarden bis zum Ende der Nuraghenzeit*, Bâle, 1983.
THIMME J. (éd.), *Kunst und Kultur Sardiniens vom Neolithikum bis zum Ende der Nuraghenzeit*, Karlsruhe, 1980, pp. 378ss. (p. 381, n. 97 pour le guerrier du même atelier).

3 STATUETTE OF A SHE-GOAT

Greco-Roman, circa 1st century B.C.
Bronze
H: 23 cm - L: 19 cm (approx.)

This sensitively modeled, hollow-cast bronze goat is in an excellent state of preservation. The goat is complete except for the lower parts of the legs, the tips of the ears and horns, and the tail. In addition, the belly has been slightly crushed. The goat is covered in a grainy, bright green patina.

Although the lower parts of her legs are missing, it is evident that this goat once stood in a graceful, natural pose, with her legs spaced asymmetrically. The goat's head is cocked playfully, and her expression is gentle, almost sweet. The goat's gender is clear from her full, rounded udders. The careful treatment of the fleece, in wavy locks, and the precise rendering of musculature of her neck, flanks and legs illustrate the Roman artistic taste for realistic detail.

Goats were popular animals in the Greco-Roman world due to their hardy nature. In the mountainous terrain of much of the Greek and Roman world, goats can not only find sufficient food, but can also produce valuable resources like milk, cheese, meat, hide and horn. It is no wonder, then, that goats were often depicted in Greek and Roman art. Goats appear occasionally in Mycenaean and Geometric art, but did not become a common motif until the 6th and early 5th centuries B.C. when they appeared frequently in vase painting. From the late Archaic Period, there are a great number of examples of goat statuettes in various postures and styles, the forerunners of our goat.

Statuettes of goats are found throughout the Mediterranean throughout the late Hellenistic and early Roman periods. A small bronze she-goat, now in Cleveland, from the end of the 2nd century B.C., is similar to our own in the intricate working of the wavy locks of fleece, the naturalistic pose, and sensitive rendering of the face. A goat statuette found in a Roman villa in ancient Caesariana (modern-day Baláca) in the Roman province of Pannonia (modern-day Hungary) is also similar to ours in stature and composition. However, the Pannonian goat differs from our example in that it is male, and lacks the playful tilt of the head as well as the intricate detailing of our goat. A goat head from the Mildenberg collection provides another parallel to our example. This head is smaller than ours, but shares its careful treatment of the face, beard and neck.

PROVENANCE
Ex-Dr. Atanasov Collection, Germany, collected in the 1970's.

BIBLIOGRAPHY
For the she-goat in Cleveland:
http://www.clemusart.com/explore/work.asp?searchText=goat&ctl00%24ctl00%24ctrlHeader%24btnSearch=go&recNo=3&tab=2&display=
For Pannonian goat:
THOMAS, E.B., *Römische Villen in Pannonien*, Budapest, 1964, p. 106, pl. 82.
For goat head in private collection:
KOZLOFF, A., *More Animals in Ancient Art from the Leo Mildenberg Collection*, Mainz/Rhine, 1986, p. 53, no. 153.
On Goats:
RICHTER, G., *Animals in Greek Sculpture*, New York, 1930, pp. 25-27.

3 STATUETTE DE CHÈVRE

Art gréco-romain, fin du I^er^ s. av. J.-C.
Bronze
Ht : 23 cm - L : 19 cm

Cette chèvre, en fonte creuse, est délicatement modelée et en excellent état. L'animal est entier à l'exception de la partie inférieure des pattes, de la pointe des oreilles, des cornes, et de la queue. En outre, le ventre a été légèrement écrasé. La surface du bronze est recouverte d'une patine vert clair à l'aspect granuleux.
Bien que la partie inférieure des pattes soit perdue, on imagine sans peine la pose gracieuse et naturelle, pattes écartées l'une de l'autre de manière asymétrique, qui était celle de cette chèvre à l'origine. L'animal incline la tête d'un air enjoué et son expression est douce, presque mignonne. Son sexe est clairement suggéré par la présence des mamelles arrondies et pleines de lait. Le soin accordé au traitement de la toison en mèches ondulées, et le rendu précis des muscles du cou, des flancs et des jambes illustrent parfaitement le goût des artistes romains pour les détails réalistes.
Les chèvres étaient des animaux populaires dans le monde gréco-romain, notamment en raison de leur nature robuste. Dans les régions montagneuses, comme celles qui constituaient la majeure partie du monde gréco-romain, les chèvres sont non seulement capables de trouver de la nourriture en quantité suffisante pour répondre à leurs besoins, mais peuvent aussi produire des ressources précieuses telles que le lait, le fromage, la viande, de la peau et de la corne. Il n'est pas étonnant, dès lors, que les chèvres aient été souvent représentées dans l'art grec et romain. Elles apparaissent parfois dans l'art mycénien ou géométrique, mais ne deviennent un sujet fréquent qu'au VIe siècle et au début du Ve siècle av. J.-C., moments où elles sont très souvent figurées sur les vases peints. Dès la fin de l'époque archaïque, on trouve de nombreux exemples de statuettes de chèvres dans des attitudes et des postures différentes, qui annoncent le type de l'animal en examen.
Cette convention iconographique a été de mise dans l'ensemble du bassin méditerranéen pendant toute la fin de la période hellénistique et au début de l'époque romaine. Un petit bronze de chèvre, conservé à Cleveland et daté de la fin du IIe siècle avant J.-C., présente des similitudes avec la pièce en examen dans le traitement minutieux des mèches de fourrure ondulées, dans le caractère naturel de la pose et le rendu sensible des traits faciaux. Une autre statuette de chèvre, découverte dans une maison romaine de la ville de Caesariana (actuelle Baláca), dans la province de Pannonie (actuelle Hongrie), ressemble également à la nôtre dans la taille et la composition. Toutefois, l'exemplaire de Pannonie diffère de l'animal en examen, d'une part parce qu'il s'agit d'un bouc et, d'autre part, en raison de l'absence de l'inclinaison enjouée de la tête et des détails de la toison. Une tête de chèvre de la Collection Mildenberg peut aussi être comparée à l'exemplaire en examen ; elle est certes plus petite, mais présente la même précision dans le traitement des traits faciaux, de la barbiche et du cou.

PROVENANCE
Ancienne collection du Dr. Atanasov, Allemagne, acquis dans les années 1970.

BIBLIOGRAPHIE
A propos de la chèvre de Cleveland :
http://www.clemusart.com/explore/work.asp?searchText=goat&ctl00%24ctl00%24ctrlHeader%24btnSearch=go&recNo=3&tab=2&display=
A propos de la chèvre de Pannonie :
THOMAS, E.B., *Römische Villen in Pannonien*, Budapest, 1964, p. 106, pl. 82.
A propos de la tête de chèvre de la Collection Mildenberg :
KOZLOFF, A., *More Animals in Ancient Art from the Leo Mildenberg Collection*, Mayence/Rhin, 1986, p. 53, n. 153.
A propos des chèvres :
RICHTER, G., *Animals in Greek Sculpture*, New York, 1930, pp. 25-27.

4 PENDANT IN THE SHAPE OF A RAM (?)

Anatolian, 5th millennium B.C.
Steatite
L: 8 cm

The piece is complete and practically intact, except for small chips. It was carved from a long, thin steatite fragment; a small circular hole drilled under the jaw would have allowed its owner to suspend it from a string and wear it as a pendant or an amulet. The round eyes may have been inlaid with another stone. The surface is smooth and partially polished; the lower part of the head is flat.
This amulet reproduces a caprid or an ovine head in a very stylized way: the spiral horns, which are its main feature, extend to the left and right, forming a triangle with the tip of the snout. The only anatomical traits indicated on the head are a central ridge separating the two halves of the head, the slightly raised area where the eyes would be, the short muzzle with a horizontally incised mouth and the nostrils: their abstraction does not enable us to identify the animal for certain with a species of quadrupeds documented in the Near East. The horns attached on the crown of the skull are made up of three symmetrical spirals carved almost identically; their regularity and thinness demonstrate the technical skill of the sculptor, who worked this amulet admirably, with only stone tools and friction.
Ovines and caprids are among the favorite subjects in Near Eastern art from the earliest times: these species played a leading role in the framework of these cultures, whose economies were based primarily on agriculture and breeding animals. These animals were of special importance not only as both food (meat, dairy products) and trading goods, but also as religious symbols, since the sacred herds were composed, for the most part, of sheep and / or goats and were the victims of choice for sacrifices associated with the worship of various deities. Such Neolithic amulets are extremely rare, but are well known, especially in eastern Anatolia and in regions of the Caucasus. The fact that in much more recent times (Bronze and Iron Age) similar images were still in vogue (on bronze pendants) reveals the importance of their meaning.

PROVENANCE
Ex-N. Koutoulakis Collection; Barbier-Müller-Collection, Geneva, Switzerland, acquired in 1963.

BIBLIOGRAPHY
ADAMS D.N. and al., *When Orpheus Sang, an Ancient Bestiary*, Paris, 2004, p. 21, n. 2.
FRENCH D.H., *Excavations at Can Hasan, Second Preliminary Report*, 1962, in *Anatolian Studies*, 13, 1963, p. 34, pl. II, A.
From the Land of the Scythians, Ancient Treasures from the Museums of the USSR, 3000 B.C. - 100 B.C., in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Special Issue*, 1975, pp. 98-99, n. 9 (Koban culture, 1st mill. B.C.).

4 PENDENTIF EN FORME DE TÊTE DE MOUFLON (?)

Art anatolien, Ve mill. av. J.-C.
Stéatite
L : 8 cm

La pièce est complète et pratiquement intacte, malgré quelques petites ébréchures. Elle a été taillée dans un éclat de stéatite long et mince et percée d'un petit trou circulaire sous la mâchoire qui servait pour la suspendre et la porter comme pendentif ou amulette. Les yeux ronds étaient peut-être incrustés avec une autre pierre. La surface est lisse et partiellement polie ; la partie inférieure de la tête est plate.
Cette amulette reproduit de façon très stylisée la tête d'un capriné ou d'un ovin é : ses cornes spiralées, qui en sont la caractéristique principale, s'étendent à gauche et à droite en formant un triangle avec l'extrémité du museau. Une arête centrale séparant les deux moitiés de la tête, la zone des yeux légèrement surélevée, le museau tronqué avec la bouche incisée horizontalement et les narines sont les seuls traits anatomiques indiqués : leur caractère très abstrait ne permet pas l'identification certaine avec une espèce de quadrupèdes connue du Proche-Orient. Les cornes, attachées au sommet du crâne, décrivent trois spirales symétriques, qui sont taillées de façon presque identique ; leur régularité et leur minceur prouvent la maîtrise technique du sculpteur, qui a su travailler admirablement bien cette amulette, en s'aidant uniquement d'outils en pierre, voire par frottement avec du sable.
Ovidés et caprinés sont un des sujets favoris de l'art proche-oriental et ceci dès les époques les plus reculées : ces espèces jouaient un rôle fondamental dans le cadre de ces cultures, dont l'économie était essentiellement basée sur l'agriculture et sur l'élevage. Ces animaux avaient une importance dans l'alimentation (viande, produits laitiers), dans le commerce, comme biens d'échange, mais également dans la vie religieuse, puisque moutons et/ou chèvres formaient l'essentiel des troupeaux sacrés et étaient les victimes de choix de la plupart des sacrifices liés aux cultes des différentes divinités.
Les amulettes néolithiques de ce type sont extrêmement rares mais bien attestées surtout en Anatolie orientale et dans les régions du Caucase. Le fait qu'à des époques bien plus récentes (Age du Bronze et du Fer) le même genre d'images était encore en vogue (pendentifs en bronze) prouve l'importance de leurs significations.

PROVENANCE
Ancienne collection N. Koutoulakis ; collection Barbier-Müller, Genève, Suisse, acquis en 1963.

BIBLIOGRAPHIE
ADAMS D.N. et al., *When Orpheus Sang, an Ancient Bestiary*, Paris, 2004, p. 21, n. 2.
FRENCH D.H., *Excavations at Can Hasan, Second Preliminary Report, 1962*, dans *Anatolian Studies*, 13, 1963, p. 34, pl. II, a.
From the Land of the Scythians, Ancient Treasures from the Museums of the U.S.S.R., 3000 B.C. – 100 B.C., dans *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Special Issue*, 1975, pp. 98-99, n. 9 (culture de Koban, I^er^ mill. av. J.-C.).

5 APULO-CORINTHIAN HELMET

Greek (Magna Graecia), 5th century B.C.
Bronze
Max. H: 26.3 cm

The helmet is complete and in a remarkable state of preservation, despite some cracks (especially in the area of the left eye) that have been restored; the crest holder is partially bent. The outer surface, which underwent a careful cleaning, is smooth and of reddish brown color; on the interior, the top of the skullcap still displays a thick green patina.
This beautiful helmet has been cold-worked the hammering (over a wooden or stone model) of a single, even and thin (about 1 mm) sheet of bronze. The chinstrap attachment consists of two holes, close to the ears on each side, typical of such helmets. The decoration is characterized by precise, delicate lines, which were certainly produced with a pointed tool. The crest holder is composed of two metal ribbons soldered and riveted to the crown.
The helmet has a semi-spherical shape: its contour is interrupted halfway up by a horizontal line in light relief, which splits on the forehead, forming a curved brow line. Just below are the small eyeholes, placed close to one another, as well as the broad nasal- and long, narrow face-opening, which separates the broad surfaces of the cheek plates (paragnatides). At the back, the helmet is rounded and forms a small projection, which, while protecting the neck of the warrior, allowed him to move his head freely.
The decoration is composed of vegetal patterns incised near the ears and at the corners of the eyeholes, and of two antithetical wild boars, engraved on the cheeks guards. The boars are depicted in an aggressive attitude, with their forelegs extended forward, their heads lowered and their fangs exposed, as if they were preparing for a fight against one another. Anatomical details incised on the head (eyes, open mouth, erect ears, fangs) and the body (muscles of the shoulders and thighs, scrotum, bristles on the back, hooves) embellish the representations. Stylistically, these wild boars are comparable to those painted on Corinthian black figure ceramics. A herringbone pattern frieze, framed by uninterrupted lines, runs along the entire rim of the helmet; the contour of the eyes and the nasal guard are ornamented with incised lines.
This type of headgear is a Magna Graecia version of the standard Corinthian helmet: the elements are the same, but they are presented differently. The most significant variations are in the size and shape of the helmet,. The shape of our helmet is more spherical and squat than Corinthian examples. Apulo-Corinthian helmets are smaller and are meant to be worn on the crown of the skull, like a cap, while the face of the warrior remains uncovered: this use is also documented by contemporary iconography (Italiote red figure pottery).
The paragnatides, shorter than in the original Corinthian type and separated by a V-shaped face opening, have lost their original purpose: they are now used only for the protection of the forehead. The eyes, the nose and the eyebrows no longer fit over the corresponding anatomy of the warrior, but double the warrior's face, and were intended primarily to impress the enemy. The crest holder, most often arranged widthwise, is in the shape of a two-pointed fork; it is sometimes flanked by two pins that supported feathers.
Morphologically, Apulo-Corinthian helmets can be divided into three main classifications: the open examples (this is the type A, to which our helmet belongs), those which are partially closed (the face opening is very narrow and one or two horizontal elements link the paragnatides) and those where the cheek plates have been merged (there are also examples without any nose and only incisions or bone inlays mark the eyes: in these cases, the helmet is nothing more than a metal cap).
The style of the decoration, particularly in the rendering of the wild boars, allows us to distinguish at least two major workshops for these helmets: the so-called "rhinoceros" workshop and the so-called "separate tails" workshop. A comparison with the Apulo-Corinthian example found in Syracuse allows us to attribute our helmet to the second of these workshops.
The dating of Apulo-Corithian helmets still poses many problems: they appear in funerary contexts dated between the late 6th and the first half of the 4th century. Unfortunately, the incised motifs are often stereotyped and the rest of the typological evolution, which ranges from a shape still similar to Corinthian helmets to closed headgear and a progressive simplification, does not have a definite chronological meaning (the first type C helmets, with closed paragnatides, are already common during the first half of the 5th century, while type A continues until the 4th century); therefore, these elements do not enable us to determine specific criteria for a chronology. Our example can in all likelihood be dated to the 5th century B.C.

PROVENANCE
ex-swiss private Collection

PUBLISHED IN
Christie's Antiquities, New York, December 7th, 1995, n. 88.

BIBLIOGRAPHY
Antike Helme, Sammlung Lipperheide und andere Bestände des Antikenmuseums Berlin, Mainz/Rhine, 1988, p. 107-136.
CAHN D., *Waffen und Zaumzeug, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig*, Basel, 1989, p. 27ff.
HOFFMAN H., *Ten Century That Shaped the West, Greek and Roman Art in Texas Collection*, Houston, 1971, p. 162-165, n. 77.
PFLUG H., *Schtz und Zier, Helme aus dem Antikenmuseum Berlin und Waffen anderer Sammlungen, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig*, Basel, 1989, p. 23-24, p. 59-61.

5 CASQUE APULO-CORINTHIEN

Art grec (Grande-Grèce), V^e s. av. J.-C.
Bronze
Ht : max. 26.3 cm

Le casque est entier et dans un état remarquable, malgré quelques fissures, (surtout dans la région de l'oeil gauche) qui ont été restaurées ; la tige pour le panache est partiellement pliée. La surface externe, qui a subi un nettoyage soigné, est lisse et de couleur brun rouge ; à l'intérieur, le sommet de la calotte conserve encore une épaisse patine verte.
Ce superbe casque a été fabriqué en martelant à froid (sur un modèle en bois ou en pierre) une seule feuille de bronze, dont l'épaisseur est mince et régulière (environ 1 mm). Les deux petits trous percés près des oreilles sont une constante de ce type de casques et servaient pour fixer le lacet qui passait sous le menton. La décoration, caractérisée par les traits sûrs et précis, a certainement été exécutée à l'aide d'une pointe métallique. La tige pour le panache est composée de deux rubans de métal soudés et fixés au sommet du casque par des rivets.
Le casque est de forme semi-sphérique : son contour est interrompu à mi-hauteur par une ligne horizontale en léger relief qui, sur la partie antérieure, se dédouble et dessine la forme des arcades sourcilières. Juste au-dessous de celles-ci, il y a les petits trous très rapprochés des yeux, la languette qui correspond au protège-nez et une longue ouverture verticale, qui sépare en deux les amples surfaces correspondant aux protège-joues (paragnatides). A l'arrière, le casque est arrondi et forme une petite aile qui, tout en protégeant la nuque du guerrier, lui permet une ample liberté de mouvement dans toutes les directions.
La décoration se compose de motifs végétaux incisés près des oreilles et aux coins des yeux et surtout d'un ensemble de deux sangliers se faisant face, situés sur les protège-joues. Leur attitude est agressive, avec les pattes antérieures tendues vers l'avant, la tête baissée et les crocs menaçants, comme s'ils se préparaient à un combat l'un contre l'autre. Quelques détails anatomiques incisés sur la tête (yeux, gueule ouverte, oreilles dressées, crocs) et sur le corps (muscles des épaules et des cuisses, scrotum, poils sur le dos, sabots) enrichissent la représentation. Le style de cette image s'apparente à de nombreux sangliers peints sur la céramique corinthienne à figures noires. Une frise de chevrons, encadrés par des lignes continues, court le long de tout le bord ; le contour des yeux et du protège-nez est souligné par des lignes incisées.
Ce type de couvre-chef est une version de Grande-Grèce orientale du casque corinthien : les éléments sont les mêmes, mais ils sont présentés de façon différente. Les modifications principales concernent les dimensions et la forme qui, dans ce modèle, est plus sphérique et ramassée. Les casques apulo-corinthiens sont plus petits et sont faits pour être portés sur le sommet de la tête, comme un bonnet, tandis que le visage du guerrier reste découvert : cette utilisation est attestée aussi par l'iconographie contemporaine (céramique italiote à figures rouges).
Les paragnatides, qui sont plus courtes que dans la version originale corinthienne et qui sont séparées par une ouverture de plus en plus mince, ont perdu leur signification première : elles ne servent plus qu'à la protection du front. Les yeux, le protège-nez et les sourcils ne se trouvent désormais plus à leur emplacement correct et sont devenus un simple masque qui, en doublant le visage du guerrier, sert tout d'abord à impressionner l'adversaire. La tige pour le panache, le plus souvent disposé dans le sens de la largeur, a la forme d'une fourche à deux pointes ; elle est parfois flanquée de deux bâtonnets qui soutenaient des plumes.
Morphologiquement, les casques apulo-corinthiens peuvent être partagés en trois groupes principaux : les exemplaires ouverts (c'est le type A, auquel appartient ce casque), ceux qui sont partiellement fermés (la fissure est très étroite et il y a un ou deux éléments horizontaux qui relient les paragnatides) et ceux où les paragnatides sont soudées (il en existe aussi où le protège-nez n'existe pas et où les yeux sont indiqués uniquement par des incisions ou des incrustations en os : dans ces cas, le casque n'est plus qu'un bonnet métallique).
Le style de la décoration, en particulier la manière de rendre les sangliers, a permis de distinguer au moins deux ateliers principaux, celui des «rhinocéros» et celui des «queues séparées» : la comparaison avec le spécimen apulo-corinthien trouvé à Syracuse, permet d'attribuer le casque en question au deuxième de ces groupes.
La datation des casques apulo-corithiens pose encore de nombreux problèmes : ils apparaissent dans des contextes funéraires datés entre la fin du VI^e et la première moitié du IV^e s. Malheureusement, les motifs incisés sont souvent stéréotypés et la suite de l'évolution typologique, qui va d'une forme encore proche des casques corinthiens vers une fermeture et une simplification progressives, n'a pas une signification chronologique certaine (les premiers casques de type C, aux paragnatides fermées, sont communs déjà pendant la première moitié du V^e s. tandis que le type A continue jusqu'au IV^e s.), ce qui ne permet pas de fixer de critères précis pour la chronologie. Cet exemplaire date selon toute probabilité du V^e s. av. notre ère.

PROVENANCE
Ancienne collection particulière suisse.

PUBLIÉ DANS
Christie's Antiquities, New York, 7 décembre 1995, n. 88.

BIBLIOGRAPHIE
Antike Helme, Sammlung Lipperheide und andere Bestände des Antikenmuseums Berlin, Mayence/Rhin, 1988, pp. 107-136.
CAHN D., *Waffen und Zaumzeug, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig*, Bâle, 1989, p. 27ss.
HOFFMAN H., *Ten Century That Shaped the West, Greek and Roman Art in Texas Collection*, Houston, 1971, pp. 162-165, n. 77.
PFLUG H., *Schutz und Zier, Helme aus dem Antikenmuseum Berlin und Waffen anderer Sammlungen, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig*, Bâle, 1989, pp. 23-24, p. 59-61

6 ORNAMENT IN THE SHAPE OF A SEATED DEER

Scythian, 4th – 3rd century B.C.
Gold
H: 4.9 cm

This ornament, entirely made of gold, was hammered from a thin metal sheet over a core, probably of wood; the pointed ears and the horns, whose attachments are still visible in the center of the forehead, were cast separately. Semi-precious stones (turquoise, lapis lazuli, cornelian?) once adorned the eyes and the half-moons on the body that represent the ribs of the animal.
The neck and the head of the deer are sculpted in the round, while the body is in relief; on the back - inside the body – the two small pipes soldered to the plate form part of the structure which allowed the ornament to be attached to its support: probably a piece of furniture or a wooden container.
The deer is seated, with three legs folded under its rectangular body. The left foreleg, bent and raised, is placed at a right angle to the chest: this composition could indicate that the ornament occupied an angled position on its support.
In spite of the specific position of the hindquarters and some stylization, typical of Scythian animal art, the deer is modeled in a very naturalistic attitude: it is calmly seated, straightening its neck and slightly turning its head towards the observer. The pointed ears reflect the deer's natural skittishness.
Light modeling, incisions and lines in low relief mark many anatomical details: the pelt on the chest, the hooves, the outline of the legs and, on the muzzle, the nostrils, the mouth and the bone structure of the skull and of the jaw.

Provenance
Robert Haber, New York, in the 1990's.

Published in
Sotheby's New York, December 14th, 1994, n. 160.

Exhibited
The Houston Museum of Natural Science, "Gold: Natural Treasure, Cultural Obsession", March-August, 2005.

A Scientific study
Dr. J. Ogden, Cambridge, 1994.

Bibliography
On Scythian gold ornaments, see:
L'art scythe, Les antiquités scythes, Milieu du VII^e – III^e s. av. J.-C., Leningrad, 1986.
Oro, Il misterio dei Sarmati e degli Sciti, Milan, 2001.

6 APPLIQUE EN FORME DE DAIM ASSIS

Art scythe, IV^e - III^e s. av. J.-C.
Or
Ht : 4.9 cm

Cette applique, entièrement en or, a été martelée dans une mince feuille de métal sur une âme probablement en bois ; les oreilles pointues et les cornes, dont il ne reste que les attaches bien visibles au centre du front, étaient modelées à part. Des pierres semi-précieuses (turquoise, lapis-lazuli, cornaline ?) ornaient les yeux et les demi-lunes sur le corps, qui reproduisent les côtes du daim.
Le cou et la tête du daim sont en ronde-bosse tandis que son corps est simplement en relief ; à l'arrière - à l'intérieur du corps - les deux petits tubes soudés à la plaquette font partie du dispositif qui permettait de fixer l'applique à son support : il s'agissait probablement d'un meuble ou d'un récipient en bois.
Le cervidé est représenté assis avec trois pattes pliées sous son corps rectangulaire. La patte antérieure gauche, pliée et soulevée, est disposée à angle droit par rapport au poitrail : cette structure pourrait indiquer que l'applique occupait une position d'angle sur son support.
Malgré la disposition particulière de l'avant-train et une certaine stylisation des formes, typique de l'art animalier scythe, le daim est modelé dans une position très naturelle pour un quadrupède : il est paisiblement installé, relève son cou et tourne légèrement la tête vers le spectateur. Les oreilles redressées traduisent la méfiance naturelle de cette espèce, dont la capacité à détecter rapidement tous les dangers et la fuite restent les meilleures armes défensives.
Plusieurs détails anatomiques sont indiqués par un léger modelage, par des incisions ou par des traits en léger relief, comme le pelage sur le poitrail, les sabots, le contour des pattes, et, sur le museau, les narines, la gueule et l'ossature du crâne et de la mâchoire.

Provenance
Robert Haber, New York, vers 1990.

Publié dans
Sotheby's Antiquities, New York, 14 décembre 1994, n. 160.

Exposé
The Houston Museum of Natural Science, "Gold : Natural Treasure, Cultural Obsession", Mars-Août 2005.

Analyse scientifique
Dr. J. Ogden, Cambridge, 1994.

Bibliographie
Sur les appliques scythes en or, v. :
L'art scythe, Les antiquités scythes, Milieu du VII^e - III^e s. av. J.-C., Léningrad, 1986.
Oro, Il mistero dei Sarmati e degli Sciti, Milan, 2001.

7 PENDANT IN THE SHAPE OF A HAWK

Greek, 6th – 5th century B.C.
Gold sheet
H: 1.8 cm

This small, fine pendant is in the form of a standing hawk, with wings laid flat against its sides. The figure is intact and stands on a trapezoidal shaped plinth. On the back is a tapered suspension loop decorated with beaded wire around the edges. The loop and the base were constructed from hand-worked gold and the body received its final shaping by hand. The separate components of the piece were joined by a soldering process so delicate it is almost invisible. The body is cast of solid gold, weighting 8.4g. The hawk stands fully erect, its legs with extended claws firmly perched on what looks like a rock. The tail and the wings are represented by a series of precise parallel incisions. Facial features are executed in extreme detail, showing a sharp and ferocious beak with small incised nostrils, even the delicately chiseled pupils of the round eyes are visible.
The piece is intact with the only signs is wear on the suspension loop and the back edge of the plinth. These signs indicate that the pendant was worn hanging vertically on a soft leather cord against the body or clothing.
Traces of silver and platinum in the gold suggest that the metal came from a river-bed.
The piece compares to Phoenician style jewelry-making, which developed its gold-working techniques from Mycenaeans and Egyptians. Greek jewelry presents a unique mixture of Mediterranean cultures, Egyptian and Phoenician being just two examples, reflecting Greece's geographical position in the middle of the Oriental world. The pendant undoubtedly represents Horus, the Egyptian mythological figure, which was translated into a local totem. Old-standing commerce relationships between Greece and Egypt intensified during the 5th century BC, when the Egyptian pharaoh Psammetichus I (664-610 B.C.) renewed his trade and diplomatic policies with Greece by employing Greek mercenaries and artisans. The piece is likely to result from this development, demonstrating Greek admiration for Egyptian artistic heritage. The pendant worn around the neck was probably an object of personal devotion and protection, especially if the owner believed in the power of Horus's healing qualities, and served as an amulet.
The cast technique, in addition to characteristic decoration (beaded wire) of the suspension loop, wich does not appear before the 7th century B.C. and disappears after 500 B.C., point to a date of 6th-5th century BC.

PROVENANCE
Ex-private Collection; acquired on the Swiss Art Market in 1995.

A SCIENTIFIC STUDY
Dr. J. Ogden, Hildesheim, 2002.

BIBLIOGRAPHY
WILLIAMS D. - OGDEN J., *Greek Gold: Jewelry of the Classical World, The Metropolitan Museum of Art*, New York, 1995.
HARDEN D., *The Phoenicians*, London, 1971.

7 PENDENTIF REPRÉSENTANT UN FAUCON

Art grec, VI^e^-V^e^ siècle av. J.-C.
Feuille d'or
Ht : 1.8 cm

Ce petit pendentif raffiné est en forme de faucon, représenté debout et les ailes posées à plat sur les côtés. L'oiseau est intact et placé sur un socle en forme de trapèze. Sur son dos se trouve un mince anneau de suspension, dont les bordures sont décorées de fil perlé. Cet anneau ainsi que la base ont été réalisés en or travaillé à la main ; le modelage définitif du corps de l'animal a également été exécuté à la main. Les différents éléments du bijou ont été assemblés par des soudures si soignées qu'elles sont à peine visibles. La pièce est en or massif et pèse 8.4 grammes. Le faucon se tient bien droit, ses pattes aux serres tendues fermement perchées sur ce qui ressemble à un rocher. Sa queue et ses ailes sont symbolisées par une série d'incisions précises et parallèles. Les traits de la tête sont rendus avec le même souci du détail : un bec pointu et crochu aux petites narines incisées, des yeux ronds aux pupilles délicatement ciselées.
La pièce semble intacte ; seules quelques traces d'usure, visibles sur la boucle de suspension et sur le bord arrière du socle, suggèrent que le pendentif a été porté sur le corps ou les vêtements, suspendu verticalement à une cordelette en cuir mou.
Des traces d'argent et de platine indiquent que l'or pouvait provenir du lit d'un fleuve.
Stylistiquement, cette pièce rappelle les bijoux phéniciens, conçus en s'inspirant des techniques d'orfèvrerie des Mycéniens et des Egyptiens. La bijouterie grecque offre un mélange unique des cultures méditerranéennes, les Egyptiens et les Phéniciens n'étant que deux exemples parmi d'autres, qui reflète parfaitement la situation géographique de la Grèce au sein du monde oriental. Ce pendentif représente sans aucun doute Horus, le personnage mythologique égyptien, transposé ici en animal totem. Les relations commerciales de longue date entre la Grèce et l'Egypte se sont intensifiées au cours du VII^e^ siècle av. J.-C., lorsque le pharaon égyptien Psammétique I^er^ (664-610 av. J.-C.) renouvela ses échanges politiques et diplomatiques avec la Grèce en employant des mercenaires et des artisans grecs. Il est probable que la pièce en examen soit issue de ces liens renouvelés qui témoignent, en outre, de l'admiration des Grecs pour le patrimoine artistique égyptien. Ce pendentif porté autour du cou était certainement un objet de dévotion personnelle et de protection, en particulier si le propriétaire croyait aux pouvoirs de guérison d'Horus, et servait d'amulette.
La technique de moulage employée, ajoutée à la décoration caractéristique (fil perlé) de la boucle de suspension qui n'apparaît pas avant le VII^e^ siècle av. J.-C. et disparaît après 500 av. J.-C., suggèrent une datation entre le VI^e^ et le V^e^ siècle av. J.-C.

PROVENANCE
Ancienne collection particulière ; marché d'art suisse, acquis en 1995.

ANALYSE SCIENTIFIQUE
Dr. J. Ogden, Hildesheim, 2002.

BIBLIOGRAPHIE
WILLIAMS D. - OGDEN J., *Greek Gold : Jewelry of the Classical World, The Metropolitan Museum of Art*, New York, 1995.
HARDEN D., *The Phoenicians*, Londres, 1971.

8 BLACK FIGURE OLPE WITH HERAKLES MOUSIKOS AND ATHENA

Greek, Archaic (Attic), late 6th century B.C.
Ceramic
H: 20.5 cm

The piece is whole and very well preserved; the paint has retained most of its luster, except around the neck where it has faded slightly. Details overpainted in purple and white (a barely visible shade) embellish the decoration.
Like the oinochoe, the olpe was a jug intended to serve wine at symposia: this example, with its elongated profile and trefoil lip, echoes the shape spread in the Attic repertory from the early 6th century on by the Gorgon painter.
A metope with a figural scene is approximatley centered on the surface of the vase: viewed frontally, the scene is too far left of the handle. The painted figures, who stand on a black and red line, are easy to recognize: there is Athena, armed with a long spear and wearing an Attic crested helmet, in the company of one of her favorite heroes, Herakles. A bow, a quiver, a sword and a lion's skin are the usual attributes of the hero, but he is represented here in an uncommon posture, holding a large zither, which he plays with a plectrum used to pluck the strings of the instrument.
Herakles mousikos (Heracles the musician) images first appear on Attic black figure pottery during the last decades of the 6th century B.C.; the theme enjoyed some success until the beginning of the following century, before being abandoned. The motif reappears in other iconographies in late Hellenistic and Roman art. During the Archaic period, the hero usually plays the zither, which is sometimes replaced by the lyre or the double flute; he is depicted in profile and often stands on a podium *(bema)* as if he was participating in a musical contest. He is usually accompanied by Athena, and sometimes Hermes or, rarely, other deities (Dionysos, Zeus, Poseidon, etc.). The presence of the *bema* and of other landscape elements (here, the vine tree) suggests that the scene takes place on earth rather than in Olympia.
Some scholars explain these scenes as allusions to the mythical history of Athens. During this period, Athens was ruled by the tyrant Pisistrates and his sons: in order to celebrate and heighten the importance of Athens and of its patron goddess, Athena, The Pisistratides revolutionized the Panathenaic games by introducing a Homeric Recital competition, among other things. Given the fundamental role played by Herakles under these tyrants, it is possible that this iconography was created by artists who wanted to illustrate the hero as a musician, inspired by the innovation of the Athenian musical world in the late Archaic period.
This olpe was certainly painted by the same artist - whose name has not yet been identified - who decorated an oinochoe found in Corinth, now in the National Museum of Athens: both scenes are virtually identical, even in its smallest details. The style of this painter is not devoid of a certain originality that recalls the finest productions of the late 6th century (the Edinburgh Painter, the Theseus Painter, the Athena Painter).

PROVENANCE
Ex-Gübelin Collection, Lucerne, collected before 1970.

BIBLIOGRAPHY
BOARDMAN J., *Herakles, Peisistratos and Eleusis,* in *Journal of Hellenic Studies*, 95, 1975, pp. 10-11.
Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), vol. IV, Zurich, 1992, s.v. Herakles, pp. 810ff. (pp. 812-813, n. 1463 on the oinochoe of the National Museum, Athens).
SCHAUENBURG K., *Herakles Musikos* in *Jahrbuch des deutschen archäologischen Institute*, 94, 1979, pp. 49-64.

8 OLPÉ À FIGURES NOIRES AVEC HÉRACLÈS MOUSIKOS ET ATHÉNA

Art grec, archaïque (Attique), fin du VI^e s. av. J.-C.
Céramique
Ht : 20.5 cm

La pièce est complète et en très bon état ; la peinture conserve presque entièrement son éclat, malgré quelques parties un peu effacées près du goulot. Plusieurs détails surpeints en pourpre et en blanc (teinte qui est peu visible), enrichissent la décoration.
Comme l'oenochoé, l'olpé était une cruche destinée surtout au service du vin lors des *symposia* : cet exemplaire, au contour élancé et au bord trilobé reprend la forme répandue dans le répertoire attique à partir du début du VI^e s. par le peintre de la Gorgone.
La métope avec la scène figurée occupe un espace qui n'est pas parfaitement cadré par rapport à la surface du vase : vue de face, elle se trouve en effet trop vers la gauche de l'anse. Les personnages peints, qui sont debout sur une ligne noire et rouge, sont facilement reconnaissables : il s'agit d'Athéna, armée d'une longe lance et portant un casque attique à panache, accompagnée d'un de ses héros préférés, Héraclès. Arc, carquois, épée et léontée sont les attributs habituels du héros, qui n'est pourtant pas représenté dans une attitude fréquente, puisqu'il tient une grande cithare dont il joue en s'aidant d'un plectre avec lequel il touche les cordes de l'instrument.
Les représentations d'Héraclès mousikos apparaissent tout d'abord sur la céramique attique à figures noires dans les dernières décennies du VI^e s. av. notre ère ; le sujet jouit d'un certain succès jusqu'au début du siècle suivant avant d'être abandonné et de réapparaître en force, mais sous d'autres iconographies, à la fin de l'hellénisme et dans l'art romain. A l'époque archaïque, le héros joue normalement de la cithare, qui est parfois remplacée par la lyre ou la double flûte ; il est vu de profil et monte le plus souvent sur une estrade *(bema)* comme s'il participait à un concours musical. A ses côtés se tient Athéna, parfois Hermès ou, plus rarement, d'autres divinités (Dionysos, Zeus, Poséidon, etc.). La présence du *bema* ou d'autres éléments de paysage (ici l'arbre de vigne) semble indiquer que la scène se déroule plutôt sur terre que dans l'Olympe.
Certains savants expliquent la naissance de ces scènes en faisant allusion à quelques faits concernant l'histoire athénienne. A cette époque, Athènes était dominée par le tyran Pysistrate et ses fils : pour célébrer et accroître l'importance de la cité et de sa divinité tutélaire Athéna, les pysistratides ont, parmi d'autres innovations, révolutionné les jeux panathénaïques, en introduisant notamment le concours de récital homérique. En tenant compte du rôle fondamental joué par Héraclès sous ces tyrans, on peut imaginer que cette iconographie ait été la création d'artistes ayant voulu montrer le héros en tant que musicien, en s'inspirant d'une réelle innovation du monde musical athénien contemporain.
Cette olpé a certainement été peinte par le même artiste - dont le nom n'a pas encore été identifié - qui a décoré une oenochoé trouvée à Corinthe et conservée au Musée National d'Athènes : les deux scènes sont quasiment identiques, même dans les petits détails. Le style de ce peintre, original et un peu impressionniste, n'est pas dépourvu d'une certaine fraîcheur, qui le rapproche des meilleures productions standardisées de la fin du VI^e s. (peintre d'Edinburgh, peintre de Thésée, peintre d'Athéna).

PROVENANCE
Ancienne collection Gübelin, Lucerne, collectionnée avant 1970.

BIBLIOGRAPHIE
BOARDMAN J., *Herakles, Peisistratos and Eleusis*, dans *Journal of Hellenic Studies*, 95, 1975, pp. 10-11.
Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), vol. IV, Zurich, 1992, s.v. Herakles, pp. 810ss. (pp. 812-813, n. 1463 pour l'oenochoé du Mus. Nat. d'Athènes).
SCHAUENBURG K., *Herakles Musikos dans Jahrbuch des deutschen archäologischen Institut*, 94, 1979, pp. 49-64.

9 NECK AMPHORA ATTRIBUTED TO THE ANTIMENES PAINTER

Greek, Archaic (Attic), late 6th century B.C.
Ceramic
H: 39 cm

This vase is complete and practically intact.
This amphora, an Attic type known as a neck amphora, has a teardrop-shaped body supported by a disc foot. The shoulder is rounded and heavy, the neck is cylindrical but flared and the handles are made up of three joined ribbons of circular section. The profile of the lip reproduces the shape of the cap, or *echinus*, of a capital: the top is angular and flat.
For this shape, the decoration is unusual both in its structure and composition. Indeed, unlike the canonical decoration where the body is painted almost completely black, and the painted scenes - repeated on both faces without much variation - are limited to the zone between the handles, the neck of our vase is decorated with a frieze of double palmettes which alternate with elongated, stylized lotuses, while vertical tongues separate the foot from the bottom of the body. Two bands, one black and one reserved, underline the main scene, and numerous details are incised or added in purple or white.
The so-called "prophylactic" eyes, which appear frequently on drinking vessels for wine *(kylikes, skyphoi)*, stare at the guest as if the vessel wished to warn its user about the evils of excessive consumption of the beverage contained therein: on this amphora, the large eyes, surrounded by white, almost form a mask, an effect that is completed by the wavy eyebrows and the small, broad, squashed nose. These features recall those of a Dionysiac mask or that of a satyr.
Two painted figures closely connected with the world of wine and the *symposion* are lightly but very expressively sketched on either side of this face: to the left, Dionysos, the god of wine himself, is represented with his canonical attributes (bearded, dressed in a long chiton and sitting on a stool, he holds a grape vine and a kantharos or rhyton) and, to the right, a satyr, one of his archetypical acolytes, who runs in great strides to the right.
The amphora was the Greek transport vase *par excellence* used for storing and moving foodstuffs, such as wheat, or liquids like wine, oil or water. In this case, one can reasonably suppose that this amphora served as a container for wine because of the unique central decoration depicting a Dionysian subject.
The Antimenes Painter was one of the most prolific painters of black figure vases from the end of the 6th century B.C.; his style is so close to that of his contemporary, Psiax, that J.D. Beazley calls them "brothers". The two could also have been "students" of Lydos, one of the great Attic painters from the middle of the 6th century. Unlike a number of his contemporaries, the Antimenes painter never used the red figure technique, which was the great innovation in ceramic arts at the end of the Archaic Period.
Among the artists from whom a large number of vases survive (about 150), the Antimenes Painter mostly decorated large vessels such as amphorae and hydriai. His scenes are, for the most part, conventional from the point of view of composition, but the range of subjects he depicted is rich, various and easily identifiable (Heracles and his half-brother Dionysos are two of his favorite subjects.) Occasionally, he painted friezes of small figures to decorate the shoulder of an amphora or a frieze at the foot of the principal scene of a hydria, but in these cases, he preferred processions of animals to mythological subjects.
This amphora's attribution to the Antimenes Painter was proposed by J.D. Beazley.

PROVENANCE
Ex-collection A. Vogell, Karlsruhe (ca. 1908.); ex-collection of the Kevorkian Foundation, New York; ex-Schloss Collection, New York.

PUBLISHED IN
Griechische Altertümer aus dem Besitze des Herr A. Vogell, Karlsruhe-Cassel, May 26-30th, 1908, pl. 279, 9.
BEAZLEY J.D., *Attic Black Figure Vase-Painters*, Oxford, 1956, p. 276, n. 9.
BEAZLEY J.D., *Paralipomena*, Oxford, 1971, p. 121.

BIBLIOGRAPHY
About the Antimenes Painter in general:
BEAZLEY J.D., *Attic Black Figure Vase-Painters*, Oxford, 1956, pp. 266-291.
BEAZLEY J.D., *Paralipomena*, Oxford, 1971, pp. 117-124.
BOARDMANN J., *Athenian Black Figure Vases, A Handbook*, London, 1997, pp. 109-111.
An amphora by the Antimenes Painter decorated in a similar way:
The Painter's Eye, The Art of Greek Ceramics, Greek Vases from a Swiss Private Collection and other European Collections, Geneva - New York, 2006, n. 3, pp.12-15.

9 AMPHORE À COL ATTRIBUÉE AU PEINTRE D'ANTIMÉNÈS

Art grec, archaïque (Attique), fin du VI^e s. av. J.-C. (env. 520-510)
Céramique
Ht : 39 cm

Le vase est entier et pratiquement intact.
Cette amphore, qui appartient à la forme attique appelée amphore à col, a le corps en forme de goutte, soutenu par une base discoïde ; l'épaule est arrondie et profonde, le col cylindrique mais évasé, les anses sont constituées de trois rubans à section circulaire collés. Le profil de la lèvre reproduit le contour de l'échine d'un chapiteau, avec la partie supérieure angulaire et plate.
Pour une telle forme, la décoration est plutôt inhabituelle aussi bien au niveau de sa structure que de la scène représentée. En effet, contrairement au schéma canonique, son corps est presque entièrement peint en noir, tandis que les scènes peintes, répétées sur les deux faces sans grandes variations, se limitent à la seule zone des anses ; le col est orné d'une frise de doubles palmettes qui alternent avec des lotus allongés et stylisés, tandis des languettes verticales séparent le pied du fond du corps. Une bande réservée et une noire soulignent la scène principale. De nombreux détails sont incisés ou surpeints en blanc ou pourpre.
Les yeux dits «prophylactiques», qui apparaissent fréquemment sur les vases à boire le vin *(kylikes, skyphoï)*, fixent le convive comme si le récipient voulait avertir son utilisateur des effets maléfiques qu'entraîne une consommation démesurée de la boisson qu'il contient : sur cette amphore, les grands yeux bordés d'un cercle blanc forment presque un masque, complété par les sourcils ondulés et par le petit nez large et camus ; ses traits rappellent le masque de Dionysos ou celui d'un satyre.
Sur les côtés de ce visage à peine esquissé mais très expressif, sont peintes deux figures en étroit rapport avec le monde du vin et du symposion : à gauche le dieu du vin lui-même, Dionysos, représenté sous ses traits canoniques (assis sur un tabouret, barbu et habillé d'un long chiton, il tient une branche de vigne et un canthare ou un rhyton) et à droite un de ses acolytes par excellence, un satyre, qui court à grandes enjambées vers la droite.
L'amphore était le vase par excellence utilisé par les Grecs pour le transports de denrées alimentaires tel le blé ou des liquides comme le vin, l'huile ou l'eau. Dans le cas de cet exemplaire, on peut raisonnablement supposer qu'il servait à contenir du vin, à cause de la décoration centrée uniquement sur un sujet dionysiaque.
Le peintre d'Antiménès est un des artistes les plus prolifiques des figures noires de la fin du VI^e s. av. J.-C. ; son style est tellement proche de celui de son contemporain Psiax, que J.D. Beazley les définit «frères». Les deux pourraient avoir été «élèves» de Lydos, un des plus grands peintres attiques du milieu de ce siècle. Contrairement à nombre de ces contemporains, le peintre d'Antiménès ne semble jamais avoir utilisé la technique de figure rouge, qui était la plus importante innovation de la fin de la période archaïque dans le domaine de l'art céramique.
Artiste dont il nous reste un nombre important de vases (environ 150), il a décoré surtout des récipients de grande taille, comme les amphores et les hydries. Ses scènes sont plutôt conventionnelles du point de vue da la composition, mais l'éventail de sujets traités est riche, varié et facilement identifiable (Héraklès et son demi-frère Dionysos sont ses deux sujets préférés). Occasionnellement, il a peint des frises avec des figures de petite taille, pour orner l'épaule d'une amphore ou la frise au pied de la scène principale d'une hydrie, mais dans ces cas il préférait les processions d'animaux plutôt que des sujets mythologiques.
L'attribution de cette amphore au peintre d'Antiménès a été proposée par J.D. Beazley.

PROVENANCE
Ancienne collection A. Vogell, Karlsruhe (vers 1908) ; ancienne collection de la fondation Kevorkian, New York ; ancienne collection Schloss, New York.

PUBLIÉ DANS
Griechische Altertümer aus dem Besitze des Herr A. Vogell, Karlsruhe-Cassel, 26-30 mai 1908, pl. 279, 9.
BEAZLEY J.D., *Attic Black Figure Vase-Painters*, Oxford, 1956, p. 276, n. 9.
BEAZLEY J.D., *Paralipomena*, Oxford, 1971, p. 121.

BIBLIOGRAPHIE
Sur le peintre d'Antiménès en general, v. :
BEAZLEY J.D., *Attic Black Figure Vase-Painters*, Oxford, 1956, pp. 266-291.
BEAZLEY J.D., *Paralipomena*, Oxford, 1971, pp. 117-124.
BOARDMANN J., *Athenian Black Figure Vases, A Handbook*, Londres, 1997, pp. 109-111.
Une amphore du peintre d'Antiménès décorée selon le même schéma :
The Painter's Eye, The Art of Greek Ceramics, Greek Vases from a Swiss Private Collection and other European Collections, Genève - New York, 2006, n. 3, pp. 12-15.

10 SIANA TYPE CUP (TARAS PAINTER)

Greek, Archaic (Attic), middle of the 6th century B.C. (ca. 550-540)
Ceramic
H: 13.2 cm - D: 26.5 cm

The state of preservation is exceptional. The surface of the vase and the painting are perfectly preserved; its walls are extremely thin. The clay is of brick red color, while the paint is glossy black, turning into dark brown in places.
This large cup rests on a short and hollow flaring foot. The bowl is deep and wide, with a rounded and regular contour. After a marked depression, the upper part of the cup flares and terminates with a rounded edge. The handles are placed symmetrically and form two half-moons whose outer surface is painted.
The decoration is very elegant and simple: on the exterior, the rim- and the handle-area are reserved and only the lower part has painted decoration. Broad black bands surround a frieze composed of thin bands patterns and vertical tongues alternating in purple and black. On the interior, the cup and the foot are painted (three bands adorn the interior of the foot).
Although there are prototypes in the Corinthian or the Eastern Greek repertory, the *Siana* type - named after a necropolis on the island of Rhodes - is the first cup shape which developed in Athens and whose great success spread far beyond the Attic borders: such pieces have been found in Eastern Greece, in Corinth (Athens' greatest rival in pottery production in the early 6th century B.C.) and in the colonial Western world. Chronologically, their production took place between 580 and 550 B.C. The three most famous workshops that manufactured Siana cups are those of the C Painter, the Cassandra Painter and the Taras Painter. Siana cups are generally large and characterized by a short-stemmed and hollow foot that supports a deep bowl. The lip is high and its profile is well separated from the body. The main decoration can consist of two friezes or one, which continues from the handle-area to the lip: pieces without painted motifs on their upper part are rarer.
This vase has been attributed to the Taras Painter, an Attic artist so-called because most of his works were found during excavations in the city of Taranto, in Puglia (Ταρας, *Taras* in Greek).
In the course of this painter's career, which lasted approximately between 570 and 540 B.C., this cup is likely to be belong to his final active phase indicated by the absence of decoration in the handle-area and on the lip, the frieze of tongues with the black bands, and the rounded profile of the lower body.

PROVENANCE
Swiss Art Market, acquired in 1999.

PUBLISHED IN
BEAZLEY J.D., *Sotheby's Antiquities,* New York, December 8th, 2000, n. 73

BIBLIOGRAPHY
BEAZLEY J.D., *The Development of Attic Black-Figure*, Oxford, 1986, p. 19ff.
On the Taras Painter and his work, see:
BRIJDER H.A.G., *Siana Cups I and the Comast Cups*, Leiden, 1983, 151ff.
On cups and their role in Greek culture, see:
K. VIERNEISEL - B. KAESER (ed.), *Kunst der Schale, Kultur des Trinkens*, Munich, 1990.
F. LISSARAGUE, *Un flot d'images: pour une esthétique du banquet grec*, Paris, 1987.

10 COUPE DE TYPE SIANA (PEINTRE DE TARAS)

Art grec, archaïque (Attique), milieu du VI^e s. av. J.-C. (env. 550-540)
Céramique
Ht : 13.2 cm - D : 26.5 cm

L'état de conservation est exceptionnel ; la surface du vase et la peinture sont parfaitement conservées. Sa paroi est extrêmement mince. La terre cuite est de couleur rouge brique, tandis que la peinture est d'un noir brillant, virant par endroits au brun foncé.
C'est une coupe de grandes dimensions, qui s'appuie sur un pied bas et creux, façonné en forme de trompette. La vasque est profonde et large, avec un contour arrondi et régulier. Après une dépression bien marquée, la partie supérieure de la coupe s'évase et se termine par un bord arrondi. Les anses sont placées symétriquement et forment deux demi-lunes dont seule la face externe est peinte.
La décoration est très élégante et sobre : à l'extérieur, le bord et la zone des anses sont réservés et c'est uniquement la partie inférieure qui porte le décor peint. Des larges bandes noires entourent une frise composée de minces filets et de languettes verticales pourpres et noires alternées. L'intérieur de la coupe et le pied sont peints (trois filets ornent l'intérieur du pied).
Malgré le fait qu'on trouve des prototypes dans le répertoire corinthien ou grec-oriental, le type dit *Siana* - le nom vient d'une nécropole sur l'île de Rhodes - est la première forme de coupe qui a connue un développement propre à Athènes et dont le grand succès a nettement dépassé les limites de l'Attique : de telles pièces ont été découvertes en Grèce orientale, mais aussi à Corinthe (la grande rivale d'Athènes dans la production de céramique au début du VI^e s. av. J.-C.) et surtout dans le monde colonial occidental. Chronologiquement, leur production est comprise environ entre 580 et 550 av. J.-C. Les trois ateliers les plus connus qui ont fabriqué des coupes Siana sont ceux du Peintre C *(C Painter)*, du peintre de Cassandre et du peintre de Taras. Les coupes Siana ont généralement des dimensions importantes ; elles sont caractérisées par un pied bas et creux qui soutient une vasque profonde. La lèvre est haute et son profil est bien séparé de celui du corps. La décoration principale peut être composée de deux frises ou d'une seule, qui déborde de la zone des anses sur la lèvre : plus rares sont les pièces sans motifs peints dans la partie supérieure.
Ce vase a été attribué au peintre de Taras (par le professeur P. Heesen), un artiste attique qui porte ce nom puisque la plupart de ces oeuvres ont été mises au jour lors des fouilles de la ville de Tarante, dans les Pouilles (Ταρασ, *Taras* en grec).
Dans le cadre de la carrière de ce peintre, qui a duré entre 570 et 540 av. J.-C. environ, cette coupe est probablement à classer dans la partie finale de son activité : l'absence de décoration dans la zone des anses et sur la lèvre, la frise de languettes avec les bandes noires ainsi que le profil bien arrondi dans la partie inférieure du corps sont des éléments qui permettent d'arriver à une telle conclusion.

PROVENANCE
Marché d'art suisse, acquis en 1999.

PUBLIÉ DANS
Sotheby's Antiquities, New York 8 décembre 2000, n. 73.

BIBLIOGRAPHIE
BEAZLEY J.D., *The Development of Attic Black-Figure*, Oxford, 1986, pp. 19ss.
Sur le peintre de Taras et son oeuvre, v. :
BRIJDER H.A.G., *Siana Cups I and the Comast Cups*, Leiden, 1983, pp. 151ss.
Sur les coupes et leur rôle dans la culture grecque, v. :
K. VIERNEISEL - B. KAESER (éd.), *Kunst der Schale, Kultur des Trinkens*, Munich, 1990.
F. LISSARAGUE, *Un flot d'images : pour une esthétique du banquet grec*, Paris, 1987.

11 LARGE JAR

Egyptian, Predynastic Period – 2nd Dynasty, ca. 2600 B.C.
Alabaster (calcite)
H: 91 cm

The vessel is practically intact. The smooth, polished surface is extraordinarily well preserved. The light beige stone is very fine, with evenly spaced, nearly horizontal veins; the carving of the stone takes full advantage of this polychromy and geometric banding, using the inherent traits of the alabaster to create a "natural" decorative motif for the jar.
The vase is carved from a single large block of stone. The form is both elegant and harmonious in its simplicity: the base is very narrow and flat, and the elongated body is piriform in shape. The shoulder is well rounded and does not include a neck; the lip is thick and well worked. The interior profile of the vase corresponds to its exterior curvature. It is extremely rare to find vessels of this size and quality that have survived intact to this day.
In Ancient Egypt, stone vases were considered among the finest of luxury objects: they are only found in royal tombs and in the graves of members of the highest classes. The craft of carving stone vessels reached its peak during the Old Kingdom: for example, the artisans working for Pharaoh Djeser, made tens of thousands of vessels, which were placed in the storerooms of the step pyramid of Saqqara. We know of 30,000-40,000 vases, the majority of which were found broken.
Although Old Kingdom wall paintings often depict the creation of these vases, very few ancient workshops have been found. The iconography of the wall paintings seems to indicate that the stone carver started by stabilizing the vase in a hole in the ground or on a worktable. Then, he sculpted and polished the exterior before hollowing out the interior with a drill, which consisted of a stick, forked at the bottom to hold an abrasive stone. To insure an even and centered hole, as well as to provide greater stability, the rotation was controlled by drilling in alternating directions: first clockwise, then counterclockwise. Polishing was finished by rubbing the surface of the vessel with a hard stone, sand or emery until it shone.
These stone vessels were principally used as containers for unguents and cosmetic oils, kept fresh by the thickness and impermeability of the jars' walls. These ointments not only had many everyday uses (for medicinal purposes), but were also of utmost importance in religious rituals (as temple offerings, for the daily anointment of statues and cult objects) and in the funerary sphere (for the preparation of mummies, since they were believed to have a rejuvenating and generative effect). Therefore, it is not surprising that a significant quantity of these stone containers, where found in sanctuaries and funerary settings.

PROVENANCE
John K. Hewitt, 1960s; Ex-American private collection, collected in the 1980's - 1990's.

BIBLIOGRAPHY
ASTON B. G., *Ancient Egyptian Stone Vessels, Materials and Form*, (SAGA 5), Heidelberg, 1994.
EL-KHOULI A., *Egyptian Stone Vessels: Predynastic to Dynasty III*, 3 vol., Mayence/Rhin, 1978, pp. 233ss., pl. 64-66.
On the technique and production of stone vessels, see:
STOCKS D. A., *Making Stone Vessels in Ancient Mesopotamia and Egypt, in Antiquity, A Quarterly Review of Archaeology*, 67, pp. 596-603.
ZIEGLER C. (ed.), *L'art égyptien au temps des pyramides*, Paris, 1999, pp. 113-118.

11 GRANDE JARRE

Art égyptien, période prédynastique - II^e dyn., vers 2600 av. J.-C.
Albâtre (calcite)
Ht : 91cm

La pièce est pratiquement intacte. La surface, lisse et polie est dans un état extraordinaire. La pierre est d'une couleur beige clair très fine, avec des veinures presque horizontales et très régulières : le tailleur de pierre a su exploiter avec une remarquable adresse la polychromie et la disposition géométriques des traits de l'albâtre qui constituent un motif de «décoration naturelle» de la jarre.
Le récipient est taillé dans un seul grand bloc de pierre. La forme est tout aussi élégante et harmonieuse que simple : le fond est très étroit et plat, le corps est piriforme et très allongé, l'épaule, au contour régulier et bien arrondi, est dépourvue de col ; la lèvre est épaisse et bien travaillée ; le profil interne correspond au contour extérieur du vase. Les récipients de cette taille et de cette qualité qui sont arrivés intacts jusqu'à l'époque moderne sont extrêmement rares.
Dans l'Egypte ancienne, les vases en pierre étaient considérés comme des objets de luxe de tout premier ordre : ils n'apparaissent que dans les tombes royales et dans les sépultures des membres des classes les plus élevées. L'art de sculpter la vaisselle dans la pierre a atteint son apogée déjà à des époques aussi reculées que l'époque thinite et l'Ancien Empire : par exemple, les artisans travaillant pour le pharaon Djéser ont su répondre à la commande de plusieurs dizaines de milliers de récipients, qui ont été placés dans les magasins de la pyramide à degrés de Saqqara - on parle de 30-40.000 vases dont la plupart ont été retrouvés brisés.
La fabrication de ces objets est un sujet fréquent sur les peintures murales de l'Ancien Empire, mais très peu d'ateliers antiques ont été découverts. L'iconographie semble indiquer que le tailleur commençait par sculpter et polir l'extérieur, avant de percer l'intérieur à l'aide d'un foret, composé d'un bâton à l'extrémité inférieure fourchue, qui soutenait la pierre de frottement : pour assurer un forage très régulier et centré ainsi qu'une meilleure stabilité, la rotation se faisait en manœuvrant le foret alternativement, dans un sens et puis dans l'autre. Ces différentes opérations étaient accomplies en plaçant le vase dans une cavité du sol ou de la table de travail. Le polissage final se faisait en frottant une pierre dure, du sable ou de l'émeri sur la surface.
La principale fonction des récipients en pierre était de contenir des onguents et des huiles cosmétiques et de les conserver grâce à l'épaisseur et l'imperméabilité de leur paroi. Si ces substances avaient d'innombrables usages au quotidien (médicaments), elles jouaient un rôle de premier plan aussi dans la vie religieuse (offrandes dans les temples, onctions quotidiennes des statues et des objets de culte) et funéraire (préparation des momies, croyance en l'effet rajeunissant et générateur de ces substances). Il n'est donc pas étonnant qu'une quantité très importante de récipients en pierre était régulièrement déposée dans les sanctuaires et dans les ensembles funéraires.

PROVENANCE
John K. Hewitt, années 1960 ; ancienne collection particulière américaine, années 1980-1990.

BIBLIOGRAPHIE
ASTON B.G., *Ancient Egyptian Stone Vessels, Materials and Form*, (SAGA 5), Heidelberg, 1994.
EL-KHOULI A., *Egyptian Stone Vessels : Predynastic to Dynasty III*, 3 vol., Mayence/Rhin, 1978, pp. 233 ss., pl. 64-66.
Sur la technique et la production de la vaisselle en pierre, v. :
STOCKS D. A., *Making Stone Vessels in Ancient Mesopotamia and Egypt, dans Antiquity, A Quarterly Review of Archaeology*, 67, pp. 596-603.
ZIEGLER C. (éd.), *L'art égyptien au temps des pyramides*, Paris, 1999, pp. 113-118.

12 TRANSPARENT BLUE GLASS CUP

Roman, 1st century A.D.
Glass
H: 7 cm

This mold-pressed cup of beautiful deep blue glass is in excellent condition.
This cup is of a very simple form: the sides are slightly convex, tapering towards the bottom of the vessel; there is no base. The form originated in the first century A.D., from when this vessel dates, but most examples come from the second century or later. This simple form may be the basis for that of indented cups, a shape that was popular from the 1st to 4th centuries.
This mold-pressed cup was crafted in a casting process in which ground, broken or molten glass was heated in a mold until it fused, and was subsequently cooled to allow for removal from the cast. After removal from the mold, the surface was wheel-or fire-polished.
Our cup's decoration, typical of mold-pressed vessels, is comprised of wheel-cut lines and bands. One of these lines differentiates the rim from the body of the cup. Below, a band of wheel-cut decoration adorns the cup's widest diameter. These lines and bands were created after the glass had cooled, with a metal wheel and an abrasive powder, such as emery.
Glass was a popular material for housewares in Rome. Used both for plain and luxury wares and in a wide variety of shapes and sizes, glass was known for its versatility. In his *Natural Histories*, Pliny noted that "there is no other material nowadays that is more pliable" (Plin. Natural History 36.195). Our cup was most likely a vessel for wine, used by its owners for cena (dinner).
This shape is well known among first century glass beakers. A cup dating from the 1st century A.D. in Corning displays a similar shape (a convex profile which tapers on the lower part of the vessel), but differs in that it is decorated with an inscription of its maker's name. In Newark, there is another example which is close to our cup in decoration (wheel-cut lines and bands) as well as shape. However, its somewhat squat profile lacks the elegance of our beaker. A later example from the 3rd or 4th century, at Yale, shows that this shape persisted in Roman glassware throughout the Imperial period.

PROVENANCE
Acquired on the Swiss Art Market in 1993.

BIBLIOGRAPHY
MATHESON S. B. *Ancient Glass in the Yale University Art Gallery*, New Haven, 1980.
PLINY, *Natural History*, 36.195.
WHITEHOUSE D., *Roman Glass in the Corning Museum of Glass, Volume One*, Cornell, 1997.
For the Corning cup:
Glass from the Ancient World, Corning, 1957, p. 59, no. 70.
For the Newark cup:
AUTH S.H., *Ancient Glass at the Newark Museum*, Newark, 1976, p. 202, no. 348.
For the Yale cup:
MATHESON S.B. *Ancient Glass in the Yale University Art Gallery*, New Haven, 1980, p.92, no. 249.

12 GOBELET EN VERRE BLEU TRANSPARENT

Art romain, Ier s. ap. J.-C.
Verre
Ht : 7 cm

Ce gobelet en verre moulé et pressé d'un magnifique bleu profond est parfaitement conservé.
La forme est très simple : une paroi légèrement convexe, diminuant progressivement vers le bas ; il n'y pas de base. Cette forme a vu le jour au Ier siècle de notre ère, date d'exécution de ce gobelet, mais la plupart des exemplaires connus ont été réalisés au IIe siècle, voire plus tard encore. Cette forme simple a peut-être servi de base pour le modèle à bord dentelé qui a connu un grand succès du Ier au IVe siècle.
Ce gobelet moulé et pressé a été fabriqué selon un procédé au cours duquel du verre dépoli, brisé ou fondu était chauffé dans un moule jusqu'au point de fusion, puis refroidi pour permettre le démoulage ; enfin, la surface du récipient était polie au tour ou au feu.
La décoration de ce gobelet, caractéristique des récipients moulés et pressés, est composée de lignes et de bandes gravées sur le tour. L'une de ces lignes sépare la lèvre du corps de la tasse. Dessous, une bande décorative orne le pourtour de la partie la plus large. Ces lignes et ces bandes ont été exécutées à froid, à l'aide d'un tour à métaux et de poudre abrasive, comme l'émeri par exemple.
A Rome, le verre était un matériau très prisé pour les ustensiles. Utilisé à la fois pour des objets simples ou plus luxueux, et dans une grande variété de formes et de tailles, le verre était connu pour sa polyvalence. Dans son *Histoire naturelle*, Pline écrit qu' «il n'existe pas, de nos jours, de matériel qui soit plus flexible» (Pline, *Histoire Naturelle* 36, 195). Le gobelet en examen servait probablement à contenir du vin, et était utilisé pour la cena (dîner) de ses propriétaires.
Cette forme est attestée parmi les gobelets en verre du Ier siècle. Un récipient conservé à Corning et daté du Ier siècle de notre ère présente une forme similaire (un profil convexe qui diminue dans la partie inférieure), mais diffère dans la mesure où il porte une inscription qui indique le nom de son fabricant. A Newark se trouve un autre exemplaire proche du nôtre dans la décoration (lignes et bandes gravées sur le tour), ainsi que la forme. Toutefois, son profil un peu trapu manque d'élégance. Un exemplaire plus récent (IIIe ou IVe siècle), conservé à Yale, démontre que cette forme a persisté dans la verrerie romaine tout au long de la période impériale.

Provenance
Marché d'art suisse, acquis en 1993.

Bibliographie
MATHESON S. B. *Ancient Glass in the Yale University Art Gallery*, New Haven, 1980.
PLINE, *Histoire Naturelle*, 36.195.
WHITEHOUSE D., *Roman Glass in the Corning Museum of Glass, Volume One*, Cornell, 1997.
Sur le récipient de Corning :
Glass from the Ancient World, Corning, 1957, p. 59, n. 70.
Sur le récipient de Newark :
AUTH S.H., *Ancient Glass at the Newark Museum*, Newark, 1976, p. 202, n. 348.
Sur le récipient de Yale :
MATHESON S.B. *Ancient Glass in the Yale University Art Gallery*, New Haven, 1980, p.92, n. 249.

13 OFFERING TABLE

Egyptian, early dynastic, 1st – 2nd dynasty (ca. 3000-2670 B.C.)
Alabaster (calcite)
D: 42.5 cm - H: 10.2 cm

The table is undamaged, except for some small chips around its edge. Egyptian stone objects which have been so well preserved are extremely rare.
The table is composed of two elements: a flat disc with a rounded and regular edge, supported by a squat, hollow, conical foot. Carved from a single block of beige alabaster, the table is beautifully veined with undulating lines that draw a very natural-looking geometric pattern on the surface of the tray.
From the painted reliefs of the Old Kingdom, we know that these tables, mounted on a wooden rod that was inserted in the hollow foot, were placed in the tomb, laden with bread or fruit.
In ancient Egypt, stone objects were considered luxury goods: they appear only in royal tombs and in the graves of high-ranking individuals. The craft of carving stone vessels reached its peak during the Old Kingdom: for example, the artisans working for Pharaoh Djeser, made tens of thousands of vessels, which were placed in the storerooms of the step pyramid of Saqqara. We know of 30,000-40,000 vases, the majority of which were found broken.
Although Old Kingdom wall paintings often depict the creation of these vases, very few ancient workshops have been found. The iconography of the wall paintings seems to indicate that the stone carver started by stabilizing the vase in a hole in the ground or on a worktable. Then, he sculpted and polished the exterior before hollowing out the interior with a drill, which consisted of a stick, forked at the bottom to hold an abrasive stone. To insure an even and centered hole, as well as to provide greater stability, the rotation was controlled by drilling in alternating directions: first clockwise, then counterclockwise. Polishing was finished by rubbing the surface of the vessel with a hard stone, sand or emery until it shone.
These stone vessels were principally used as containers for unguents and cosmetic oils, kept fresh by the thickness and impermeability of the jars' walls. These ointments not only had many everyday uses (for medicinal purposes), but were also of utmost importance in religious rituals (as temple offerings, for the daily anointment of statues and cult objects) and in the funerary sphere (for the preparation of mummies, since they were believed to have a rejuvenating and generative effect). Therefore, it is not surprising that a significant quantity of these stone containers are found in sanctuaries and funerary settings.

PROVENANCE
Ex-American private collection, 1980-1990's.

BIBLIOGRAPHY
On the use of offering tables, see:
EL-KHOULI A., E*gyptian Stone Vessels: Predynastic to Dynasty III*, 3 vol., Mainz/Rhine, 1978, pp. 692ff, pl. 123-124.
ZIEGLER C. (ed.), *L'art égyptien au temps des pyramides*, Paris, 1999, pp. 168-169, n. 22, pp. 207ff., n. 54-55; p. 380, n. 212.
On the technic and production of stone vessels, see:
ASTON B. G., *Ancient Egyptian Stone Vessels, Materials and Form*, (SAGA 5), Heidelberg, 1994.
GÜNTHER P. and al., *Ägyptischer Steingefässe der Sammlung R. Schmidt*, Solothurn, 1988.
STOCKS D. A., *Making Stone Vessels in Ancient Mesopotamia and Egypt, in Antiquity, A Quarterly Review of Archaeology*, 67, pp. 596-603.

13 TABLE D'OFFRANDE

Art égyptien, première dynastie, Ière - IIe dyn. (env. 3000-2670 av. J.-C.)
Albâtre (calcite)
D : 42.5 cm - Ht : 10.2 cm

Mises à part des petites ébréchures sur le bord, la table est intacte. Les objets égyptiens en pierre dans un tel état de conservation sont plus uniques que rares.
Cette pièce se compose de deux éléments : un disque plat au bord arrondi et régulier, soutenu par une pied tronconique creux. Elle est taillée dans un seul bloc d'albâtre de couleur beige magnifiquement veiné par des lignes ondulées qui dessinent un motif géométrique naturel très recherché sur la surface du plateau.
Comme le prouvent les reliefs peints de l'Ancien Empire, ces tables - le plus souvent montées sur une tige en bois qui s'insérait dans le creux du pied - étaient posées à côté du propriétaire de la tombe, chargées de pains ou de fruits.
Dans l'Egypte ancienne, les vases en pierre étaient considérés comme des objets de luxe de tout premier ordre : ils n'apparaissent que dans les tombes royales et dans les sépultures des membres des classes le plus élevées. L'art de sculpter la vaisselle dans la pierre a atteint son apogée déjà à des époques aussi reculées que l'époque thinite et l'Ancien Empire : par exemple, les artisans travaillant pour le pharaon Djéser ont su répondre à la commande de plusieurs dizaines de millier de récipients, qui ont été placés dans les magasins de la pyramide à degrés de Saqqara - on parle de 30-40.000 vases dont la plupart ont été retrouvés brisés.
La fabrication de ces objets est un sujet fréquent sur les peintures murales de l'Ancien Empire, mais très peu d'ateliers antiques ont été découverts. L'iconographie semble indiquer que le tailleur commençait par sculpter et polir l'extérieur, avant de percer l'intérieur à l'aide d'un foret, composé d'un bâton à l'extrémité inférieure fourchue, qui soutenait la pierre de frottement : pour assurer un forage très régulier et centré ainsi qu'une meilleure stabilité, la rotation se faisait en manoeuvrant le foret alternativement, dans un sens et puis dans l'autre. Ces différentes opérations étaient accomplies en plaçant le vase dans une cavité du sol ou de la table de travail. Le polissage final se faisait en frottant une pierre dure, du sable ou de l'émeri sur la surface.
La principale fonction des récipients en pierre était de contenir des onguents et des huiles cosmétiques et de les conserver grâce à l'épaisseur et l'imperméabilité de leur paroi. Si ces substances avaient d'innombrables usages au quotidien (médicaments), elles jouaient un rôle de premier plan aussi dans la vie religieuse (offrandes dans les temples, onctions quotidiennes des statues et des objets de culte) et funéraire (préparation des momies, croyance en l'effet rajeunissant et générateur de ces substances). Il n'est donc pas étonnant qu'une quantité très importante de récipients en pierre fût régulièrement déposée dans les sanctuaires et dans les ensembles funéraires.

PROVENANCE
Ancienne collection particulière américaine, années 1980-1990.

BIBLIOGRAPHIE
Sur l'utilisation des tables à offrandes, v. :
EL-KHOULI A., *Egyptian Stone Vessels : Predynastic to Dynasty III*, 3 vol., Mayence/Rhin, 1978, pp. 692ss, pl. 123-124.
ZIEGLER C. (éd.), *L'art égyptien au temps des pyramides*, Paris, 1999, pp. 168-169, n. 22 ; pp. 207ss., n. 54-55 ; p. 380, n. 212.
Sur la technique et la production de la vaisselle en pierre, v :
ASTON B. G., *Ancient Egyptian Stone Vessels, Materials and Form*, (SAGA 5), Heidelberg, 1994.
GÜNTHER P et al., *Ägyptischer Steingefässe der Sammlung R. Schmidt*, Solothurn, 1988.
STOCKS D. A., *Making Stone Vessels in Ancient Mesopotamia and Egypt*, dans *Antiquity, A Quarterly Review of Archaeology*, 67, pp. 596-603.

14 GRIFFIN PROTOME

Greek, Orientalizing Period, 7th century B.C.
Bronze
H: 21 cm

This griffin protome is complete and in an excellent state of preservation. Except for one very small chip in the upper beak and one on the right side of the lower beak, as well as a small hole in the back of the neck (which may be a result of the original casting process), it is undamaged. Indeed, the protome has retained its flanged base and bronze rivets. This head would have been part of a group of identical protomes that would have been fixed (by their bronze rivets) to the shoulder of a large, circular, bronze cauldron, which, in turn, would have been supported by a bronze tripod (see the largely preserved La Garenne tripod).

Hollow cast in bronze, this head displays the canonical attributes of the East Greek, Orientalizing griffin protome: its neck is graceful and sinuous, its ears tall and erect, its angular beak agape, tongue protruding, as if in mid-scream. A top-knot crowns its head. Its wide eyes, now hollow, were once inlaid with glass or stone. Its neck and face are covered with tiny scales, which were added after the original cast was made through a cold engraving process.

The griffin is a mythological beast – lion's body, snake's neck and tongue, eagle's head and hare's ears – with apotropaic properties. First introduced to the Greeks during the Orientalizing period, the griffin enjoyed prolonged popularity, even into Medieval times.

Archaeologists still know relatively little about the Orientalizing Period, but most believe that through the development of trade in goods and raw materials, particularly tin, Greek artisans came into contact with Near Eastern iconography, techniques and materials and assimilated them into their own culture. One of the ongoing questions in the archaeology of the Orientalizing period is how and where griffin protomes originated. Although the griffin iconography surely originates in the Near East, the griffin protome is almost exclusively found in Greece, with no examples extant from the Near East. There has been much ink spilled on this question of origins with some scholars contesting that the griffins are Greek, others, that the earliest examples are from the Near East, and still others, that these bronzes are the creations of eastern craftsmen working in Greece.

The cauldrons which carried griffin protomes were commissioned by wealthy, high-ranking individuals, probably as an offering to the gods or as a diplomatic gift between dignitaries. That these cauldrons served as offerings to the gods is attested to in Herodotus, who tells the story of the Samian Kolaios, who dedicates to Hera "a bronze vessel in the shape of an Argive crater; griffin heads projected all round it" upon his successful return to Samos from Tartessos with a rich cargo (*Herodotus*, Book 4, 152).

Jantzen, in his seminal study of griffin protomes, *Griechische Greifenkessel*, categorized these bronzes into groups based on chronology and technique: our example belongs to the fifth group, from which only cast examples exist, which dates from the 7th century. Examples of this type have been found at Samos, Rhodes and other east Greek sites. Three protomes from the same cauldron in the Museum of Fine Arts, Boston provide close parallels to our protome. Another close example is a protome in the Metropolitan Museum of Art, New York (59.11.18), which is similar to our griffin not only in type but also in the small hole that both have in the back of their necks (which, perhaps, resulted from the casting process.)

PROVENANCE
Ex-Charles Gillet Collection, Lausanne, Switzerland, beginning of the 1950's.

BIBLIOGRAPHY
COMSTOCK M. - VERMEULE C.,*Greek, Etruscan and Roman Bronzes in the Museum of Fine Arts*, Boston, Greenwich, 1971.
JANTZEN U., *Griechische Greifenkessel*, Berlin, 1955.
GOLDMAN B., *The Development of the Lion-Griffin in American Journal of Archaeology*, 64, 1960, pp 319-328.
KOPKE G., *What role for Phoenicians?*, in KOPKE G. et al, *Greece Between East and West: 10th – 8th centuries B.C.*, New York, 1992, p. 106.
ROLLEY C., *Greek Bronzes*, Fribourg, 1986.
VON BOTHMER D. *Newly Acquired Bronzes-Greek, Etruscan, and Roman* in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, N.S., 19, 1961, pp. 133-135.
For the La Garenne Tripod, see:
Olympia, IV, No. 810, Pl. XLVIII.

14 PROTOMÉ DE GRIFFON

Art grec, période orientalisante, VII^e s. av. J.-C.
Bronze
Ht : 21 cm

Ce protomé de griffon est entier et en excellent état. Il est intact à l'exception d'une toute petite ébréchure dans la partie supérieure du bec, une sur le côté droit de la partie inférieure du bec, et d'un petit trou à l'arrière du cou (résultant probablement du procédé de moulage). En outre, le protomé a conservé sa base cerclée et ses rivets en bronze. Cette tête faisait sans doute partie d'un groupe de protomés identiques qui étaient fixés (à l'aide des rivets en bronze) à l'épaule d'un grand chaudron circulaire en bronze qui, à son tour, devait être posé sur un trépied en bronze (voir le trépied de La Garenne extrêmement bien conservé).
Cette tête, en fonte creuse, présente tous les attributs caractéristiques des protomés de griffon de style grec orientalisant : le cou gracieux et ondulé, les longues oreilles dressées, le bec incurvé largement ouvert, la langue saillante, comme en plein cri. La tête est couronnée d'une crête. Les grands yeux, évidés, étaient probablement incrustés autrefois de verre ou de pierre. Le cou et le visage sont couverts de minuscules écailles qui ont été ajoutées après le moulage, par un procédé d'incision à froid.
Le griffon est une créature mythologique - corps de lion, cou et langue de serpent, tête d'aigle et oreilles de lièvre - aux propriétés apotropaïques. Apparu dans l'art grec au cours de la période orientalisante, le griffon a joui d'une longue popularité jusqu'au Moyen-Âge.
Aujourd'hui encore, les connaissances des archéologues sont relativement lacunaires à propos de la période orientalisante, mais bon nombre d'entre eux pensent qu'à travers le développement du commerce des marchandises et des matières premières, en particulier l'étain, les artisans grecs sont entrés en contact avec l'iconographie, les techniques et les matériaux proche-orientaux, et qu'ils les ont assimilés dans leur propre culture. L'une des questions toujours en cours dans l'archéologie de la période orientalisante est de savoir comment et où les protomés de griffon ont vu le jour. Bien que l'iconographie du griffon provienne certainement du Proche-Orient, on trouve des protomés de griffon presque exclusivement en Grèce, aucun exemplaire n'étant documenté au Proche-Orient. Cette question sur les origines a fait couler beaucoup d'encre : certains savants contestent l'origine grecque des griffons, d'autres le fait que les exemplaires les plus anciens proviennent du Proche-Orient, et d'autres encore le fait que ces bronzes soient des créations d'artisans orientaux travaillant en Grèce.
Les chaudrons auxquels ces protomés de griffon étaient rivetés, étaient des commandes de personnes aisées et de haut-rang, probablement en vue d'une offrande aux dieux ou comme cadeau diplomatique entre des dignitaires. Le fait que ces chaudrons aient servi d'offrandes aux dieux est attesté dans Hérodote, qui raconte l'histoire de *Colaios* de Samos, un privé ayant dédié à Héra «un récipient en bronze en forme de cratère d'Argos ; avec des têtes de griffon sur tout le pourtour» après son retour victorieux de Tartessos à Samos avec une riche cargaison (Hérodote, livre 4, 152).
Jantzen, dans son étude séminale sur les protomés de griffon, *Griechische Greifenkessel*, a classé ces bronzes en différents groupes en fonction de la chronologie et de la technique utilisée : la pièce en examen appartient au cinquième groupe, dont il existe uniquement des exemplaires coulés datant du VIIe siècle. Des pièces de ce type ont été retrouvées à Samos, à Rhodes et dans d'autres sites de Grèce orientale. Trois protomés d'un même chaudron, conservés au Musée des Beaux-Arts de Boston, offrent des parallèles étroits avec la pièce en examen. C'est le cas également d'un protomé du Metropolitan Museum of Art, New York (59.11.18), similaire à notre griffon d'un point de vue typologique, mais aussi par la présence du petit trou (qui pourrait résulter du procédé de moulage) que les deux pièces présentent à l'arrière de leurs cous.

PROVENANCE
Ancienne collection Charles Gillet, Lausanne, Suisse, début des années 1950.

BIBLIOGRAPHIE
COMSTOCK M. - VERMEULE C.,*Greek, Etruscan and Roman Bronzes in the Museum of Fine Arts*, Boston, Greenwich, 1971.
JANTZEN U., *Griechische Greifenkessel*, Berlin, 1955.
GOLDMAN B., *The Development of the Lion-Griffin in American Journal of Archaeology*, 64, 1960, pp 319-328.
KOPKE G., *What role for Phoenicians ?*, in KOPKE G. et al, *Greece Between East and West : 10th – 8th centuries B.C.*, New York, 1992, p. 106.
ROLLEY C., *Greek Bronzes*, Fribourg, 1986.
VON BOTHMER D. *Newly Acquired Bronzes-Greek, Etruscan, and Roman* in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, N.S., 19, 1961, pp. 133-135.
Pour le trépied de La Garenne, v. :
Olympia, IV, No. 810, Pl. XLVIII.

15 PHRYGIAN (OR THRACIAN) TYPE HELMET

Greek or Thracian, 4th century B.C.
Bronze and iron
H: 34 cm

The helmet, whose state of preservation is remarkable, is one of the most complete examples of this type currently known: it is composed of several thin bronze and iron sheets that were hammered and riveted. At the back, it has an iron plate, fixed to the inside; the rivets are still in place. The paragnatides (cheek protectors) are attached with hinges at the temples; despite a few holes, the appliqué riveted just below the bent peak of the headgear is in very good condition.
As is typical, the pointed, high shape of the Phrygian cap, which was usually made of leather, was reproduced here by a Thracian armorer as a warrior's helmet: the headgear has paragnatides, finely chiseled in order to reproduce half of a human face (the outline of a jaw, a carefully trimmed beard, a mustache with small spiral curls, and the elliptical contour of a mouth with modeled lips). There is a back plate for the protection of the neck and a narrow peak to shelter the upper face and the eyes.
On the front of the helmet, above an incised triangular element whose form recalls a small pediment, is an ornament in the shape of a winged youth, dressed only in a coat, which flaps in the wind. He runs to the right and holds a bottle (or a small leather bag?) in his raised left hand. Despite the bold attitude of this figure, seen in three-quarter view, he is delicately modeled with precise proportions. The figure's movements in space are perfectly natural, in spite of the rounded helmet wall on which he runs. The youth's identity is unclear, especially when we consider that the object was intended for an audience which was not exclusively Greek. From an iconographic point of view, the man resembles Eros, the Greek god of love, whose presence is attested during this period on one of the silver jugs from the famous Thracian treasure of Borovo; but his pose (fast race or flight, coat flapping in the wind) also refers to a winged genius or to the personification of a wind, like Boreas (a personification of the north wind who Athenians considered a native of Thrace) or Zephyrus.
Such helmets mostly originate from Thrace, though they are not unknown in the rest of the Greek world. Among the best parallels, it's necessary to note a few examples without paragnatides as well as a piece recently found in Pletena (Sofia Museum), which is decorated with silver rosettes and dotted lines. The incomplete example from Kovachevitsa (Sofia Museum), whose form is less elaborated but whose workmanship of the cheek guards is so similar that one could wonder if both helmets were not produced in the same place. In Thracian iconography, mythological figures also wear such helmets.
The realism and functionality of this piece, which is primarily a weapon and should therefore be practical and impress opponents with its size and finesse, are perfectly balanced by the decorative elements whose rendering is of the highest artistic level.

PROVENANCE
Ex-private Collection; acquired on the American Art Market in 2001.

BIBLIOGRAPHY
Best parallels in:
Die alten Zivilisationen Bulgariens, das Gold der Thraker, Basel, 2007, p. 161, n. 118d (Athena with a Thracian helmet); p. 207, n. 138; p. 216, n. 150 (Pletena).
L'or des Thraces, Trésors archéologiques de Bulgarie, Geneva, 1980, p. 100, n. 181; p. 125, n. 240.
VENEDIKOV I. - GERASSIMOV T., *Thrakische Kunst*, Sofia, 1973, n. 238, p. 349 (Kovachevitsa).
On the jug of the Borovo treasure, see:
REHO M. - ILIEVA P., *Thracian Treasures from Bulgaria*, Sofia, 2006, pp. 148-156.

15 CASQUE DE TYPE PHRYGIEN (OU THRACE)

Art grec ou thrace, IVe s. av. J.-C.
Bronze et fer
Ht : 34 cm

Ce casque, dont l'état de conservation est remarquable, est l'un des exemplaires les plus complets actuellement connus de ce type : il est constitué de plusieurs minces plaques de bronze et de fer martelées et rivetées. A l'arrière, il était pourvu d'une plaque en fer, fixée depuis l'intérieur, dont plusieurs rivets sont encore en place. Les paragnatides (éléments pour la protection des joues) sont fixées environ à la hauteur des tempes par des charnières ; malgré quelques lacunes, l'applique rivetée juste sous la pointe recourbée du couvre-chef est dans un très bon état.

Comme en d'autres occasions, la forme pointue et haute du bonnet phrygien, qui était habituellement en cuir, est ici reprise par un armurier thrace pour la fabrication d'un casque de guerrier : le couvre-chef est complété par les paragnatides, magnifiquement ciselées de façon à reproduire la moitié d'un visage humain (pourtour de la mâchoire, barbe et moustaches soignées avec des bouclettes spiralées, contour elliptique de la bouche, lèvres modelées), par la plaque postérieure pour la protection de la nuque et par une étroite visière servant à abriter le haut du visage et les yeux.

Sur la partie frontale du casque, au-dessus d'un élément incisé triangulaire dont la forme rappelle un petit fronton, se trouve une applique modelée en forme de jeune homme ailé, habillé uniquement d'un manteau flottant au vent. Le personnage se dirige vers la droite et tient une bouteille (ou une petite besace en cuir ?) dans sa main gauche dirigée vers l'avant. Malgré l'attitude hardie de cette figure, qui est vue de trois-quarts et qui se trouve à mi-chemin entre le vol et la course, sa réalisation est très soignée et ses proportions sont précises : malgré la paroi arrondie du casque, ses mouvements dans l'espace sont parfaitement naturels. Son identification n'est pas assurée, surtout en tenant compte du fait que l'objet était probablement destiné à un public non purement grec : iconographiquement son aspect est proche de celui d'Eros, le dieu grec de l'amour, dont la présence, à la même époque, est attestée sur une des cruches en argent du célèbre trésor d'argenterie thrace de Borovo ; mais l'attitude du jeune homme (course rapide ou vol, manteau flottant au vent) fait également penser à un génie ailé ou à la personnification d'un vent, comme Borée (la personnification du vent du nord que les athéniens croyaient originaire de Thrace) ou Zéphir.

Les casques de ce type proviennent surtout de Thrace, même s'ils ne sont pas du tout inconnus dans le reste du monde grec. Parmi les meilleurs parallèles, il faut mentionner quelques exemplaires dépourvus de paragnatides ainsi que la pièce trouvée dernièrement à Pletena (Musée de Sofia), qui est ornée de rosettes et de lignes pointillées en argent. L'exemplaire incomplet de Kovachevitsa (Musée de Sofia), dont la forme est moins élaborée mais dont le traitement des protège-joues est tellement similaire qu'on peut se demander si les deux couvre-chefs ne proviennent pas du même endroit. Dans l'iconographie thrace, des casques de ce genre peuvent être portés aussi par des figures mythologiques.

Le réalisme et la fonctionnalité de cette pièce, qui est d'abord une arme et qui devait de ce fait être fonctionnelle et impressionner les adversaires par sa taille et son exécution, sont parfaitement équilibrés par les éléments décoratifs dont le rendu est d'un niveau artistique hors du commun.

Provenance
Ancienne collection particulière ; acquis sur le marché d'art américain en 2001.

Bibliographie
Les meilleurs parallèles dans :
Antike Helme, Sammlung Lipperheide und ander Bestände des Antikenmuseums Berlin, Mayence/Rhin, 1988, pp. 163-169.
Die alten Zivilisationen Bulgariens, das Gold der Thraker, Bâle, 2007, p. 161, n. 118d (Athéna avec casque thrace) ; p. 207, n. 138 ; p. 216, n. 150 (Pletena).
L'or des Thraces, Trésors archéologiques de Bulgarie, Genève, 1980, p. 100, n. 181 ; p. 125, n. 240.
VENEDIKOV I. - GERASSIMOV T., *Thrakische Kunst*, Sofia, 1973, , n. 238, p. 349 (Kovachevitsa).
Sur la cruche du trésor de Borovo :
REHO M. - ILIEVA P., *Thracian Treasures from Bulgaria*, Sofia, 2006, pp. 148-156.

16 OINOCHOE IN THE SHAPE OF A SPHINX

Italiote (Canosa), 3rd century B.C.
Ceramic
H: 34 cm

The vase is complete and in a good state of preservation. The surface of the clay is covered with a layer of white paint and abundant traces of pink, red, ochre and sky blue paint, used for the decoration as well as the rendering of different anatomical details, still remain. Two blowholes are drilled under the base and on the hindquarters.
The sphinx statuette was cast; the spread wings terminating in volutes, the trilobed neck with a broad rim, and the ribbed and high handle were made separately and attached to the body before the firing process. The shape of the vessel is an oinochoe. Two flowers adorn the spout, near the handle's attachment.
The sphinx is seated on its hind legs, in a resting position but ready to pounce. The body is slender, with balanced proportions and many modeled details (leg muscles, rounded breast, claws); the tail is rolled up to the right. The delicate and feminine face is framed by wavy hair, which falls in braids on the shoulders; the ornament consists of a necklace painted in pink and a palmette drawn on the chest, of earrings and of a medallion that adorns the center of the forehead.
Although inspired by Attic prototypes from the 5th century B.C., this vase is Apulian, and more precisely from the region of Canosa, as mostly evidenced by the background painted in white and the use of subtle shades for the polychromy.
Like other hybrid beings of Greek mythology, the sphinx acquires her canonical female and winged structure in the Archaic period. An interpretation of the Eastern image, the Greek sphinx keeps her decorative function, adorning helmets (Athena Parthenos), thrones (Zeus from Phidias, at Olympia), and fabrics, etc.; her presence on numerous funerary monuments (statues, archaic steles crowning, coffins, paintings on pottery, etc.) confirms her funerary and apotropaic function in the Greek and Italic world, as a guardian and protector of the tomb.
In Ancient mythology, the only story in which this figure plays a leading role is the Oepidus story: after Oedipus correctly answered the riddle posed by the Sphinx , who had devoured all the other unfortunate candidates, the monster threw herself from her high rock and died.
Several moments of this episode are included in Greek imagery (mostly by Attic craftsmen), not only on vase paintings but in sculpture as well (see for example the Phidias group).

Provenance
Sotheby's Antiquities New York, June 1st, 1995, n. 116.

Bibliography
Corpus Vasorum Antiquorum, Copenhagen 6, pl. 270, n. 2a-b.
MAYO E.M. (ed.), *Vases from Magna Graecia*, Richmond, 1982, p.302, n. 156.
On Sphinges in general:
DEMISCH H., *Die Sphinx, Geschichte ihrer Darstellung von den Anfàngen bis zur Gegenwart*, Stuttgart, 1977, pp. 76-116.
Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC) VIII suppl., Zurich-Munich, 1997, p. 1150ff., s.v. *Sphinx*.

16 OENOCHOÉ MODELÉE EN FORME DE SPHINX

Art italiote (Canosa), III^e s. av. J.-C.
Céramique
Ht : 34 cm

Le vase est entier et en bon état. La surface de l'argile est recouverte d'une couche de peinture blanche avec d'abondants restes de peinture rose, rouge, ocre et bleu ciel pour la décoration et le rendu de différents détails anatomiques. Deux trous d'évent sont percés sous la base et sur la croupe.
La statuette de sphinx a été moulée ; les ailes déployées et aux extrémités en volute, le goulot trilobé avec un ample rebord et l'anse rubanée et haute, qui ont été travaillés à part et collés au corps avant la cuisson, complètent le récipient, dont la forme correspond à celle d'une oenochoé. Deux fleurs ornent le bec, près de l'attache de l'anse.
Le monstre est assis sur ses pattes postérieures, dans une position d'attente, mais néanmoins prêt à bondir. Le corps est élancé, avec des proportions bien rendues et de nombreux détails indiqués plastiquement (muscles des pattes, rondeur du sein, griffes) ; la queue est enroulée sur la droite. Le visage, féminin et finement modelé, est encadré par une chevelure ondulée, qui descend en tresses sur les épaules ; la parure se compose d'un collier peint en rose et dessinant une palmette sur la poitrine, d'une paire de boucles d'oreilles et d'un médaillon qui orne le centre du front.
Bien qu'inspiré par des prototypes attiques du V^e s. av. J.-C., il s'agit d'un vase apulien et plus précisément de la région de Canosa, comme le prouvent surtout le fond peint en blanc et le large emploi de teintes nuancées pour la polychromie.
Comme d'autres êtres hybrides de la mythologie grecque, le sphinx acquiert sa structure canonique féminine et ailée dès l'époque archaïque. Interprétation de l'image orientale, le sphinx grec garde sa fonction décorative, ornant les casques (l'Athéna Parthénos), les trônes (Zeus de Phidias à Olympie), les étoffes, etc. ; sa présence sur toutes sortes de monuments funéraires (statues, couronnement des stèles archaïques, sarcophages, peintures sur céramique, etc.) confirme dans le monde grec et italique sa fonction éminemment funéraire et apotropaïque comme gardien et protecteur de la tombe.
Dans la mythologie antique, le seul récit où cette figure joue un rôle de premier plan est celui qui se déroule près de Thèbes : après la réponse correcte d'Œdipe à l'énigme posée par le sphinx, le monstre, qui avait auparavant dévoré tous les autres malheureux candidats, se jette du haut de son rocher et se tue.
Plusieurs moments de cet épisode sont repris dans l'imagerie grecque (surtout par les artisans attiques), non seulement dans la peinture sur vase mais aussi dans la sculpture (cf. par exemple le groupe de Phidias).

PROVENANCE
Sotheby's Antiquities New York, I^er juin 1995, n. 116.

BIBLIOGRAPHIE
Corpus Vasorum Antiquorum, Copenhague 6, pl. 270, n. 2a-b.
MAYO E.M. (éd.), *Vases from Magna Graecia*, Richmond, 1982, p.302, n. 156.
Sur les sphinges en général :
DEMISCH H., *Die Sphinx, Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart, 1977, pp. 76-116.
Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC) VIII suppl., Zürich-München, 1997, p. 1150ss., *s.v. Sphinx*.

17 HEAD OF A CHILD (PRINCE?)

Greek, late hellenistic, 1st century B.C.
Marble
H: 15.2 cm

This head, which is in remarkable condition, is carved from a beautiful white marble whose surface is polished and well preserved. It belonged to a less than life-size statue; it is broken just below the jaw.
The image is that of a very young child - two years old? -, his head turned slightly to the right.
This piece shows great artistic skill: the sculptor demonstrated precision and an acute sensibility in rendering the somewhat chubby and soft shapes, typical of a child's face. The contour of the head is rounded, with finely carved almond-shaped eyes surmounted by low arches; the nose is a bit flattened at the tip; the full lipped mouth, without precise outline, is small and slightly parted; an incised vertical line marks the rounded chin.
The hair covers the head like a cap, but leaves the ears uncovered; the locks, finely sculpted in volutes with superficial incisions to indicate hairs, are arranged regularly and are held in place by a leather or fabric ribbon (or a metallic diadem?) that encircles the child's head.
In Greco-Roman art, children's images hold a significant place. Initially, their bodies were depicted like those of adults, but in miniature size; it is only from the 4th century B.C. on, and especially during the Roman and Hellenistic periods, that artists got interested in children's proportions and began to reproduce them accurately in different attitudes. The archetypal small boy in Ancient Greek art is Eros, Aphrodite's most faithful companion, who can be identified by his attributes: the wings and the bow. The *taenia* encircling the hair may also refer to the iconography of the small god.
This face's general expression is idealized, which would correspond to the typology of Eros heads; but the very detailed and subtle treatment of the eye area, of the nose and mouth could even suggest more realistic attributes, but these are not enough for us to identify this as an individual portrait. If that were the case, one could consider the child's band as a distinctive sign of the "nobility" of the child, who belonged perhaps to a princely family. Indeed, despite the child's young age, the typology of his head recalls that of a portrait now in the National Museum of Athens identified as the young Juba II, King of Mauretania and Numidia during the early Imperial period (25 B.C. - 23 A.D.).
As evidenced by the numerous statues and murals portraying Eros and other children excavated in Pompeii, early childhood was among the favorite subjects for the decoration of wealthy Roman villas, gardens and walls: children are illustrated in extremely varied activities, since they are often represented in pairs or groups, with different animals (birds, rabbits, dolphins, etc.), playing, working, acting, etc.

PROVENANCE
Acquired in Rome in the 1950's; Ex-American private collection, Massachusetts.

BIBLIOGRAPHY
On Hellenistic Greek child images, see:
MORENO P., *I marmi antichi della Galleria Borghese, La collezione di C. e F. Borghese*, Rome, 2003, n. 216, pp. 229-230.
RAFTOPOULOU E.G., *Figures enfantines du Musée National d'Athènes*, Munich, 2000 (see especially n. 48, pp. 87-88, pl. 86-87 on the portrait of the young Juba II).
On Eros iconography:
Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC) III, Zurich, 1986, s.v. Eros / Amor, Cupido, p. 952-1049.
On children statues at Pompeii:
FEEMSTER JASHEMSKI W., *The Gardens of Pompeii, Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesuvius, Vol. II: Appendices*, New York, 1979, fig. 47, 167-170, 172, 310, 343-345.
WARD J. PERKINS and al., *Pompeii A.D. 79*, Boston 1978, pp. 142-143, n. 72.

17 TÊTE D'ENFANT (PRINCE?)

Art grec, hellénistique tardif, Ier s. av. J.-C.
Marbre
Ht : 15.2 cm

La tête, qui est dans un état remarquable, est sculptée dans un beau marbre blanc à la surface bien conservée et polie. Elle appartenait à une statue de taille probablement un peu plus petite que nature ; la cassure se situe juste sous la mâchoire.
L'image représentait un très jeune enfant - âgé d'environ deux ans ? - à la tête à peine tournée vers la droite.
C'est une pièce d'excellente qualité : le sculpteur a fait preuve de précision et d'une remarquable sensibilité dans le rendu des formes un peu potelées et molles, typiques des visages enfantins. Le contour de la tête est arrondi, avec les yeux en forme d'amande bien taillés et surmontés par des arcades sourcilières basses ; le petit nez est un peu écrasé sur la pointe ; la bouche est étroite, légèrement entrouverte, avec lèvres charnues mais sans contour linéaire précis ; le menton est arrondi et marqué d'un pli vertical incisé.
La chevelure recouvre le crâne comme un bonnet adhérent, mais laisse les oreilles dégagées ; les mèches, finement sculptées en forme de volutes et avec des incisions superficielles pour indiquer les cheveux, sont disposées régulièrement sur toute la tête et retenues en place par un ruban en cuir ou en tissu (ou un diadème en métal ?), qui ceint la tête de l'enfant.
Dans l'art gréco-romain, les images d'enfants tiennent une place importante. Au début, leur corps est représenté comme celui d'un adulte mais de taille miniature ; c'est seulement à partir du IVe s. av. J.-C. et surtout à l'époque hellénistique et romaine que les artistes se sont intéressés aux proportions du physique des enfants et qu'ils ont commencé à les reproduire fidèlement dans de très nombreuses attitudes.
Le garçonnet par excellence de l'art grec antique est Eros, le plus fidèle accompagnateur d'Aphrodite, qui peut être identifié avec certitude seulement grâce à la présence des ses attributs, qui sont les ailes et l'arc. La *taenia* ceignant les cheveux peut également reconduire à l'iconographie du petit dieu l'Amour.
L'expression générale de ce visage est idéalisée ce qui correspondrait à la typologie des têtes d'Eros ; mais le traitement très détaillé et nuancé de la région des yeux, du nez et de la bouche pourrait même faire penser à quelques particularités plus réalistes, sans que l'on puisse pencher avec plus de certitude pour l'hypothèse du portrait personnel. Si tel était le cas, on pourrait alors penser au bandeau comme un signe distinctif pour la «noblesse» de cet enfant, qui appartenait peut-être à une famille princière : malgré le bas âge de cet enfant, la typologie de sa tête reprend par exemple celle d'un portrait du Musée National d'Athènes attribué au jeune Juba II, roi de Maurétanie et de Numidie au tout début de l'époque impériale (25 av. - 23 ap. J.-C.).
Comme le prouvent les nombreuses statuettes ainsi que les peintures murales représentant Eros ou d'autres enfants mises au jour à Pompéi, la petite enfance était un des sujets favoris pour la décorations des jardins et des parois des riches villas romaines : leurs activités sont extrêmement variées, puisqu'on les voit souvent représentés à deux ou en groupe, en compagnie de différents animaux (oiseaux, lièvres, dauphins, etc.), en train de jouer, de travailler, de faire du théâtre, etc.

PROVENANCE
Acquis à Rome dans les années 1950 ; ancienne collection particulière américaine, Massachusetts.

BIBLIOGRAPHIE
Sur les images enfantines hellénistiques, v. :
MORENO P., *I marmi antichi della Galleria Borghese, La collezione di C. e F. Borghese*, Roma, 2003, n. 216, pp. 229-230.
RAFTOPOULOU E.G., *Figures enfantines du Musée National D'Athènes*, Munich, 2000 (v. surtout n. 48, pp. 87-88, pl. 86-87 pour le portrait du jeune Juba II).
Sur l'iconographie d'Eros :
Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC) III, Zürich, 1986, s.v. *Eros/Amor, Cupido*, pp. 952-1049.
Des statues d'enfants à Pompéi :
FEEMSTER JASHEMSKI W., *The Gardens of Pompeii, Herculanum and the Villas Destroyed by Vesuvius, Vol. II : Appendices*, New York, 1979, fig. 47, 167-170, 172, 310, 343-345.
WARD PERKINS J. et al., *Pompeii A.D. 79*, Boston 1978, pp. 142-143, n. 72.

18 MINIATURE HEAD OF SERAPIS

Roman (Egypt), 1st - 2nd century A.D.
Marble
H: 6 cm

Despite the wear of the surface and the broken nose, this head is striking for its monumentality, not diminished at all by its miniature size, and for its detailed, remarkably accurate carving of the marble, which almost recalls the art of cut gems.
The base of the neck was carved so that the head would top a statuette or a small size bust, to which it would be attached by a tenon, inserted into the circular hole visible under the neck. This opening extends vertically to the top of the skull, where a disc in relief, covering the hair, shows that the man once wore the *modius (kalathos)*, a high cylindrical hat.
This male figure is characterized by his abundant hair and thick beard, which frame his face and continue over his neck. At the front of the head, the sculptor deeply carved five locks that fall on the forehead, long vertical grooves that delineate the cheeks, and the moustache and the beard that form a compact, curly mass. The face, with its severe, distant expression, is that of an adult in the prime of life, with well structured features: the eyebrows are in relief, the eyes are globular (the iris and pupil are lightly engraved), and the cheekbones are prominent and finely modeled. The back of the head, while being perfectly finished, bears only long vertical locks, wavy and of little depth.
This figure should certainly be identified with the Greco-Egyptian god Serapis, whose cult was introduced by Ptolemy I Soter (late 4th century) in order to establish a patron god for the city of Alexandria; this deity also brought together the Greeks, newly arrived from Egypt, and the natives. Serapis is a mix of the characters of Egyptian gods (Osiris and Apis) with different figures of the Greek pantheon (Zeus, Hades, Asklepios), which gave him the ability to please many and to be widely worshiped: he was a god of fertility and abundance, closely linked to the Chthonic sphere, who also healed the disabled and pronounced oracles. From an iconographic point of view, his appearance owes much to the Greek god Hades: abundantly coiffed and bearded, he sits on a throne, or stands upright, and wears a chiton and a himation; his most usual attribute is the cylindrical headgear, a symbol of agrarian fertility, sometimes coupled with the cornucopia that the god holds in his left hand.
Serapis enjoyed great popularity during the Hellenistic period; his large temple was located in Alexandria, and he had another famous temple in Memphis. His cult was very successful in the ancient world and spread throughout the Mediterranean basin.

Provenance
Ex-Nahman Collection, before 1953; Hôtel Drouot, Paris, June 4-5 1953, n. 198.

Bibliography
HORNBOSTEL W., *Sarapis. Studien zur Ueberlieferungsgeschichte, den Erscheinungsformen und Wandlungen der Gestalt eines Gottes*, Leiden, 1973.
Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), vol. VII, Zurich, 1994, s.v. Sarapis, pp. 666-692.
VERMEULE C.C., *Greek and Roman Sculpture in America*, Malibu, 1981, p. 217, n. 182.

18 TÊTE MINIATURE DE SÉRAPIS

Art romain (Egypte), Ier - IIe s. ap. J.-C.
Marbre
Ht : 6 cm

Malgré l'usure de la surface et le nez cassé, cette tête est une œuvre étonnante par sa monumentalité, qui n'est nullement amoindrie par sa taille miniature, et par le rendu du marbre, dont le détail et l'admirable précision font presque penser à un travail de glyptique.
La base du cou est taillée exprès pour que la tête s'adapte à une statuette ou à un buste de petite taille, auquel elle était fixée par un tenon, inséré dans le trou circulaire visible sous le cou. Cette ouverture se prolonge verticalement jusqu'au sommet du crâne, où un disque en relief, qui couvre la chevelure, est la preuve que l'homme portait le *modius (kalathos)*, un haut couvre-chef cylindrique.
L'homme est caractérisé par l'abondante chevelure et la barbe drue qui encadrent son visage et recouvrent en grande partie le cou. Sur la face, le sculpteur a creusé très profondément les cinq mèches qui tombent sur le front ainsi que les longs sillons verticaux qui délimitent les joues, tandis que la moustache et surtout la barbe forment une masse compacte et bouclée. Le visage, à l'expression sévère et lointaine, est celui d'un homme adulte, dans la force de l'âge, pourvu de traits bien structurés : les sourcils sont en relief, les yeux sont globulaires (l'iris et la pupille sont légèrement gravés) et les pommettes sont saillantes et bien modelées. L'arrière de la tête, tout en étant parfaitement achevé, présente uniquement de longues mèches verticales, sinueuses et peu profondes.
Ce personnage est certainement à identifier avec le dieu gréco-égyptien Sérapis, introduit par Ptolémée Ier (fin du IVe s.) pour en faire la divinité poliade qui manquait encore à la ville d'Alexandrie. Cette divinité devait aussi rapprocher les Grecs, nouveaux venus en Egypte, et les indigènes. En elle se mêlent des caractères de dieux égyptiens (Osiris et Apis) et ceux de différentes figures du panthéon grec (Zeus, Hadès, Asclépios), ce qui lui donnait l'avantage de plaire à de nombreux fidèles et d'être adorée par tout le monde : Sérapis était en même temps un dieu de la fertilité et de l'abondance, étroitement lié au monde chtonien, mais il était aussi guérisseur des infirmes et rendait des oracles. Iconographiquement, son aspect doit beaucoup au dieu grec Pluton : abondamment barbu et chevelu, il est assis sur un trône ou debout et vêtu d'un chiton et d'un himation ; son attribut le plus fréquent est le couvre-chef cylindrique, symbole de fertilité agraire parfois couplé à la corne d'abondance que le dieu tient dans la main gauche.
Sérapis a joui d'une très grande faveur lors de l'époque hellénistique, allant jusqu'à remplacer Osiris ; son grand temple était situé à Alexandrie, mais il en eut un autre très connu à Memphis. Son culte eut un grand succès dans le monde antique et se répandit dans tout le bassin méditerranéen.

PROVENANCE
Ancienne collection Nahman, avant 1953 ; Hôtel Drouot, Paris, 4-5 juin 1953, n. 198.

BIBLIOGRAPHIE
HORNBOSTEL W., *Sarapis. Studien zur Ueberlieferungsgeschichte, den Erscheinungsformen und Wandlungen der Gestalt eines Gottes*, Leiden, 1973.
Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), vol. VII, Zurich, 1994, s.v. Sarapis, pp. 666-692.
VERMEULE C.C., *Greek and Roman Sculpture in America*, Malibu, 1981, p, 217, n 182.

19 BLACK-FIGURED STAMNOS WITH SPHINXES

Etruscan, Late 6th century B.C.
Ceramic
H: 31.4 cm

This beautiful black-figure stamnos is nearly whole, having been reconstituted from a number of pieces.
For an Etruscan stamnos, the form of our vase is a rarity. Rather than the typical Etruscan stamnos, which takes the form of a hydria which lacks its vertical handle, our vessel is ovoid in shape with slim handles, closer to Attic examples.
This stamnos is painted entirely black except for a number of reserved bands that ring the vessel. Within the most prominent of these bands, which encircles the upper-body of the stamnos, there is zone of figural decoration, bordered by a thin black line. Above, one reserved band rings the neck of the vessel, while two more separate the shoulder from the body. A final band sits just below the zone of decoration.
The zone of decoration shows four sphinxes, two on each side of the vessel, parading to the left. Great care has been given to the painting of each sphinx, so that no two are identical; the beasts differ in the styling of their hair and the arrangement of their long, sinuous tails. A tall reed grows by one of the handles, while a small panther crouches below the other handle, turning back towards the sphinxes behind him, his mouth agape, as if in mid-roar. Two hanging tongue-like motifs (cf *CVA* Würzburg, Martin von Wagner Museum 1, pl. 21, 1-2.) also adorn the scene in the vicinity of the handles. All of the figures in the scene are marked by fine incisions, showing the animals' musculature, as well as the texture of the lion's coat and the sphinxes' feathered wings.
The stamnos is a Greek shape, produced from the late sixth into the late fifth century B.C. Copied here by an Etruscan potter, the stamnos is characterized by its broad-shouldered, round profile, with a low foot, a low neck and two upturned handles. Although it is impossible to ascertain exactly what the use of such a vessel was, some examples have lids suggesting that they were used for storage of liquids (such as wine and oil) and other foodstuffs.
The sphinxes that dominate the decoration of this vase are composite creatures with the body of a winged lion and the head of a woman. These fanciful beasts have their origins in Egypt, but made their way into Mediterranean iconography through the Levant, where they were popular with the Phoenicians. The first Greek sphinxes appear in Minoan and Mycenaean art, but they were popular throughout antiquity. They are especially well-represented in 7th and 6th century vase painting, where they appear most frequently in animal friezes. Although the exact meaning of the sphinx in Greek and Etruscan art is obscure, it is clear that she serves an apotropaic role, serving as a guardian and warding off evil.
This stamnos has been attributed to the Micali Painter, an Etruscan vase painter of the late 6th century, who worked in Vulci. Since the work of the Micali Painter has far more in common with the decoration of Ionian vases than that of Attic pottery of this period, it is possible that he learned his craft from a master with Ionian tastes. The Micali painter's favorite subjects are fantastic animals such as sirens, winged horses, and, as on our vase, sphinxes, as well as wild animals like lions, deer, hare and birds. Our stamnos is an early production of the Micali Painter, characterized by the vase's black neck and base, as well as the sure hand of the painter in the figural zone.
As sphinxes appear often on the work of the Micali Painter, there are a number of examples that resemble our stamnos in decoration. In Bonne, there is an amphora with sphinxes parading around its primary zone of decoration, just as on our stamnos. Sphinxes also adorn the shoulder of an amphora in the Vatican, but unlike on our vase, both the front and back wings of these sphinxes are visible, and they stand in a heraldic pose, facing one another. The form of our stamnos, with its ovoid shape and out-turned lip, is comparable to a stamnos in a private collection also painted by the Micali Painter. The decoration on this vase, however, shows another sort of mythical creature: sirens rather than sphinxes.

PROVENANCE
Sotheby's Antiquities, London, July 13th, 1970, no. 97; *Sotheby's Antiquities,* London, April 29th, 1974, no. 318.

PUBLISHED IN
SPIVEY, N.J., *The Micali Painter and his Followers*, Oxford, 1987, p. 11, no. 39.
On Sphinxes:
PADGETT, J.M., *The Centaur's Smile: The Human Animal in Early Greek Art*, Princeton, 2004, pp. 78-83.
Parallels:
SPIVEY, N.J., *The Micali Painter and his Followers*, Oxford, 1987, pl. 33, a.
RIZZO, M.A., *Un Artista Etrusco e il Suo Mondo: Il Pittore di Micali*, Rome, 1988, p. 83, n. 35.
For stamnos in a private collection:
ISLER-KERÉNYI, CORNELIA, *Stamnoi*, Lugano, 1977, pp. 15-17.

19 STAMNOS À FIGURES NOIRES REPRÉSENTANT DES SPHINGES

Art étrusque, fin du VI^e s. av. J.-C.
Céramique
Ht : 31.4 cm

Ce magnifique *stamnos* à figures noires est presque entier ; il a été reconstitué à partir de plusieurs fragments.
Cette forme de vase est très rare pour un *stamnos* étrusque. En effet, au lieu du *stamnos* typiquement étrusque, en forme d'hydrie et sans anse verticale, ce récipient a une forme ovoïde et est muni de fines anses, ce qui le rapproche des modèles attiques.
Ce *stamnos* est entièrement peint en noir, à l'exception des bandes réservées qui ornent le pourtour supérieur du vase. L'intérieur de la plus large de ces bandes est occupé par une zone de décoration figurative, bordée par une fine ligne noire. Au-dessus, une bande réservée parcourt le col du vase, tandis que deux autres bandes séparent l'épaule du corps. Une dernière bande se trouve juste en dessous de l'espace qui porte la scène figurée.
Ce décor peint présente quatre sphinx, deux de chaque côté du vase, qui défilent vers la gauche. Chacun de ces sphinx a été exécuté avec grand soin, afin qu'aucun d'entre eux ne soit identique à l'autre ; ils diffèrent dans l'arrangement de leur chevelure et dans la disposition de leur longue queue sinueuse. Un grand roseau s'épanouit près d'une des anses, tandis qu'une petite panthère se tient accroupie en dessous de l'autre, tournée vers les sphinx qui se trouvent derrière elle, la gueule grande ouverte comme si elle était en train de rugir. Deux séries de languettes verticales (voir *CVA* Würzburg, Martin von Wagner Museum 1, pl. 21, 1-2.) décorent également la scène qui se trouve à proximité des anses. Toutes les figures représentées sont finement incisées ; les détails de la musculature des animaux, du pelage de la panthère (poils) et des ailes des sphinx (plumes) sont bien indiqués.
Le *stamnos* est un récipient de fabrication grecque dont la production s'est étendu de la fin du VIe siècle jusqu'à la fin du Ve siècle avant J.-C. Copié ici par un potier étrusque, ce *stamnos* se caractérise par une épaule large, un profil rond, un pied bas, un col court et deux anses latérales horizontales. Bien qu'il soit impossible de déterminer exactement l'utilisation qui était faite d'un tel récipient, le fait que quelques exemplaires possèdent un couvercle suggère qu'ils étaient utilisés pour le stockage de liquides (comme le vin et l'huile) et d'autres denrées alimentaires.
Les sphinx, qui dominent la décoration de ce vase, sont des créatures composites constituées d'un corps de lion ailé et d'une tête de femme. Ces animaux fantastiques sont originaires d'Egypte, mais ils ont été développés dans l'iconographie méditerranéenne sous l'influence du Levant, où les Phéniciens en avaient fait des sujets très populaires. Les premiers sphinx grecs apparaissent dans les arts minoen et mycénien, mais on les retrouve ensuite tout au long de l'Antiquité. Ils sont particulièrement bien représentés aux VII^e et VI^e siècles sur les vases peints, où ils figurent le plus souvent à l'intérieur de frises animalières. La signification exacte du sphinx dans l'art grec et étrusque reste mystérieuse, mais il est certain qu'il avait un rôle apotropaïque, protégeant du danger et conjurant le mauvais sort.
Ce *stamnos* a été attribué au Peintre de Micali, un peintre de vases étrusque de la fin du VI^e siècle, qui a travaillé à Vulci. Compte tenu du fait que les réalisations du Peintre de Micali présentent beaucoup plus de points communs avec la décoration des vases ioniens qu'avec celle des céramiques attiques de l'époque, il est possible qu'il ait appris son art avec un maître aux goûts ioniens prononcés. Les sujets favoris du Peintre de Micali sont les animaux fantastiques tels que les sirènes, les chevaux ailés et, comme sur le vase en examen, les sphinx, ainsi que les animaux sauvages tels que les lions, les cerfs, les lièvres et les oiseaux. Notre *stamnos* est une oeuvre précoce du Peintre de Micali, caractérisée par le col et la base noirs du vase, et par le geste assuré du peintre dans l'espace figuratif.
Comme les sphinx sont souvent représentés dans les travaux du Peintre de Micali, il existe un certain nombre d'exemplaires qui, du point de vue de la décoration, ressemblent au *stamnos* en examen. Une amphore, conservée à Bonn, met en scène des sphinx paradant sur le pourtour de la bande de décoration supérieure, tout comme sur notre exemplaire. Des sphinx ornent également l'épaule d'une amphore qui se trouve au Vatican, mais à la différence de notre vase, à la fois le recto et le verso des ailes de ces sphinx sont visibles, et ils sont représentés dans une pose héraldique, se faisant face. La forme du *stamnos* en examen, avec sa forme ovoïde et sa lèvre retroussée, peut être comparée à celle d'un autre *stamnos* peint par le Peintre de Micali, qui fait actuellement partie d'une collection privée. Toutefois, la décoration de ce vase présente un autre type de créature mythique : des sirènes à la place des sphinx.

PROVENANCE
Sotheby's Antiquities, Londres, 13 juillet 1970, n. 97 ; *Sotheby's Antiquities, Londres,* 29 avril 1974, n. 318.

PUBLIÉ DANS
SPIVEY N.J., *The Micali Painter and his Followers*, Oxford, 1987, p. 11, n. 39.
Sur les Sphinx :
PADGETT J.M., *The Centaur's Smile : The Human Animal in early Greek Art*, Princeton, 2004, pp. 78-83.
Œuvres parallèles :
SPIVEY N.J., *The Micali Painter and his Followers*, Oxford, 1987, pl. 33, a.
RIZZO M.A., *Un Artista Etrusco e il Suo Mondo : Il Pittore di Micali*, Rome, 1988, p. 83, n. 35.
A propos du stamnos conservé dans une collection privée :
ISLER-KERENYI C., *Stamnoi*, Lugano, 1977, pp. 15-17.

20 MINIATURE FEMALE HEAD

Greek, Archaic (Eastern Greece), third quarter of the 6th century B.C. (ca. 550-530)
Marble
H: 8.2 cm

This head, carved from beautiful white marble with shades of gray, is broken off horizontally at the neck. It is in an excellent state of preservation; except for some small chips on the surface (chin, nose, right eye), this piece retains its original brightness and intensity.
The sculpture, which is much smaller than life size, represents a young woman of indeterminate age with an idealized expression: it probably belonged to a statue of the kore type, which was widespread throughout the Greek world during the 6th century B.C. However, it is impossible to exclude the possibility that this was the head of a seated woman (at that time, statues of seated women, mostly life-size or almost life-size, are especially widespread in Miletos). The head, perfectly structured, has even, round contours with a flat skull in the back; it is entirely covered with a very thin fabric veil that sits on the young woman's head like a uniform skullcap and hides the hair completely, even at the level of the neck, where no traces of locks or braids appear; only the oval bumps of the ears are visible under the fabric. The straight edge of the veil frames the delicate, somewhat fleshy face punctuated by the horizontal lines of the eyes, the bottom of the nose and the mouth. The forehead is high and slightly bulging; the eyes, with the finely modeled eyelids, are elongated and narrow, and a light curved incision marks the presence of eyebrows. The nose is small, with finely modeled nostrils; the mouth, with the full upper lip, is closed. Stylistically, it is necessary to note the refined asymmetry of the face, as if the head had been sculpted to be slightly rotated of three-quarters towards the right, so as to be seen from the side rather than from a strictly frontal view.
The modeling of the large and rounded chin, and the finely rendered details of the cheeks, the cheekbones, the eye area and the forehead are consistent with the great tradition of East Greek Archaic sculpture. Despite its small size, this head conveys a grace and radiance characteristic of a figure of a much greater scale.
This piece was the subject of a complete and exhaustive publication by B. Freyer-Schauenburg more than forty years ago. Among its closest parallels, one are some Ionian korai dated to the third quarter of the 6th century (stylistically, the small head at the Vathy Museum is probably the closest) and the sculptures from the Ephesus, Didyma and Cyzicus temples.
The presence of the veil, typical of East Greek female figures, can likely be interpreted as a local style borrowed from the Near East rather than a sign of social distinction.

PROVENANCE
Ex-Hans and Marie-Louise Erlenmeyer Collection, Basel, Switzerland, acquired between 1943 and the 1960's.

PUBLISHED IN

FREYER-SCHAUENBURG B., *Ein samischer Mädchenkopf*, in ZAZOFF P. (ed.), *Opus nobile, Festschrift zum 60. Geburtstag von Ulf Jantzen*, Wiesbaden, 1969, pp. 42-47, pl. 9.

BIBLIOGRAPHY
On related heads, see:
BUSCHOR E., *Altsamische Standbilder*, Berlin, 1934, p. 36, fig. 128-129 (Vathy).
BUSCHOR E., *Altsamische Standbilder*, Berlin, 1961, pp. 92 and 97, fig. 393-397 (Ephesus, Berlin, Didyma).
PEDLEY J. G., *Greek Sculpture of the Archaic Period: the Island Workshops*. Mainz, 1976, pp. 57-58, pl. 41.
RICHTER G.M.A., *Korai, Archaic Greek Maidens*, New York, 1988, fig. 293-295, 296-300, 304-305.

20 TÊTE FÉMININE MINIATURE

Art grec, archaïque (Grèce orientale), troisième quart du VI^e s. (vers 550-530)
Marbre
Ht : 8.2 cm

La tête, taillée dans un très beau marbre blanc avec nuances grises, est cassée horizontalement à la base du cou. Mises à part quelques petites ébréchures sur la surface, (menton, nez, œil droit surtout) les conditions de cette œuvre sont excellentes : la tête garde intacte sa fraîcheur et sa vivacité originales.
La sculpture, dont la taille est nettement plus petite que nature, représente une jeune femme à l'âge indéfinissable et à l'expression idéalisée : il s'agit probablement d'une image qui appartient au type de la *koré* (statue de jeune femme habillée et debout), largement répandu dans toutes les régions du monde grec du VI^e s. av. J.-C., même si on ne peut pas totalement exclure la représentation d'une femme assise sur un siège à dossier (à cette époque, les statues de femmes assises, le plus souvent grandeur nature ou presque sont fréquentes surtout à Milet mais ne sont pas attestées à Samos). La tête, parfaitement structurée, a un contour régulier et rond avec le crâne plat dans la partie postérieure ; elle est entièrement couverte par un voile en tissu très fin qui adhère au crâne de la jeune femme comme une calotte uniforme et qui cache complètement la chevelure, même à la hauteur du cou où il n'y a aucune trace de mèches ou de tresses ; seul le renflement ovale des oreilles est perceptible sous l'enveloppe du tissu. Le bord rectiligne du voile, encadre le visage aux traits doux et un peu mous, rythmés par les lignes horizontales des yeux, de la base du nez et de la bouche. Le front est haut et légèrement bombé ; les yeux, aux paupières finement gravées sont allongés et étroits, avec une légère incision arquée pour marquer la présence des sourcils. Le nez est petit, avec les ailes bien modelées ; la bouche, à la lèvre inférieure charnue, est fermée. Stylistiquement, il faut encore noter la délicate asymétrie du visage, qui est un peu plus tendu du côté gauche, comme si la tête était sculptée pour être tournée légèrement de trois quarts droit plutôt que tout à fait frontalement.
Le modelage du menton, large et arrondi, et les fines nuances plastiques des joues, des pommettes, de la région des yeux et du front s'inscrivent dans la grande tradition de la sculpture archaïque de Grèce orientale. Malgré ses dimensions réduites, la vivacité et la finesse qui caractérisent cette tête lui confèrent une stature bien plus importante, qui n'a rien à envier aux œuvres ioniennes contemporaines de centres aussi célèbres que Samos, Milet, Ephèse, etc.
Cette tête a fait l'objet d'une publication complète et exhaustive de B. Freyer-Schauenburg il y a plus de quarante ans. Parmi ses meilleurs parallèles, il faut mentionner quelques *koraï* ioniennes du troisième quart du VI^e s. (stylistiquement la petite tête du Musée de Vathy est probablement la plus proche) ainsi que les sculptures provenant des temples d'Ephèse, de Didyme et Cyzique).
La présence du voile, fréquent sur les figures féminines de Grèce orientale est probablement à interpréter comme une mode vestimentaire locale due à l'influence proche-orientale plutôt que comme signe de distinction sociale.

Provenance
Ancienne collection Hans et Marie-Louise Erlenmeyer, Bâle, Suisse, acquis entre 1943 et les années 1960.

Publié dans
FREYER-SCHAUENBURG B., *Ein samischer Mädchenkopf*, dans ZAZOFF P. (éd.), *Opus nobile, Festschrift zum 60. Geburtstag von Ulf Jantzen*, Wiesbadenn, 1969, pp. 42-47, pl. 9.

Bibliographie
Pour des têtes comparables, v. :
BUSCHOR E., *Altsamische Standbilder*, Berlin, 1934, p. 36, fig. 128-129 (Vathy).
BUSCHOR E., *Altsamische Standbilder*, Berlin, 1961, pp. 92 et 97, fig. 393-397 (Ephèse, Berlin, Didyme).
PEDLEY J. G., *Greek Sculpture of the Archaic Period : the Island Workshops*. Mayance/Rhin, 1976, pp. 57-58, pl. 41.
RICHTER G.M.A. *Korai, Archaic Greek Maidens*, New York, 1988, fig. 293-295, 296-300, 304-305.

21 HEAD OF A GODDESS

Greek (Attic), late 5th Century B.C.
Marble
H: 24.1 cm

This fine-grained, Attic Pentelic marble head is complete, save for the tip of its nose and chin. The marble is worn, especially on the left cheek, chin, right brow and the right side of the head. Despite this wear, the extremely high quality of the carving is apparent, especially in the graceful curves of the forehead, eyes and cheeks, and the delicate treatment of the lips and remaining left ear. The head is broken off at the neck, where it was attached to the body of a statue, which may have been from a pediment group or a stele.

The head of a young woman is carved in the round, and is just under life size. The face is almost a perfect oval, especially noticeable in the breadth at the level of the temples and the jaw; the impression of gentle weight is further accentuated by the rounded, soft chin, and smooth brow. Her mouth is small with full lips, which are parted slightly. Her almond-shaped eyes are deep-set with upper eyelids which are separated from the brows by a groove and which project slightly over the lower eyelids at the outer corner of the eyes. Waldstein notes that this projection of the upper lid over the lower lid is an innovation of late 5th century sculpture and becomes more defined in heads of the 4th century and later. The woman has wavy hair pulled back in a chignon: it is parted in the center and swept back from her temples revealing her ears. Her hair is bound by two fillets: one running just above the hairline, and another over the top of the head to the back of her neck. Nash records Ridgway's observation that, because of slight asymmetries on the right side of the face, it is possible that the head was turned slightly towards its right side and was meant to be viewed from the left. Her expression, typical of the 5th century, is lofty and idealized; her face betrays no emotion.

Since few, if any, mortal women were afforded such sculptural commemoration in this period, it is likely that our head is that of a goddess. But which goddess does she represent? Because her head has been broken off at the neck, leaving no clear characteristics, either in her pose, the treatment of her body and drapery, or any attributes (Persephone's pomegranate, Artemis' quiver, etc.), a firm identification is difficult, if not impossible. However, her face does give us some clues as to who she is: Her youthful features, her full lips and rounded chin, point to the goddesses who are most often depicted in their youth: Aphrodite, Persephone or Artemis. However, without additional information, the identity of our goddess will remain obscure.

Bieber places this head within the circle of sculptures attributed to Alkamenes, the great sculptor Phidias' contemporary and pupil. Alkamenes was an Athenian sculptor who worked in the late 5th century, and he is cited in ancient authors as the sculptor of statues in Athens: a triple Hecate, a seated Dionysos, a Hephaistos, and the Aphrodite in the Gardens. Alkamenes is also probably the sculptor of the famous caryatids which hold up the porch of the Erechtheion in Athens. Bieber's attribution is strengthened by the comparison of our head with these caryatids, which share our goddess' rounded face, especially around the temples and the jaw.

Stylistically, our goddess also bears some resemblance to the head of Theseus attributed to Pheidias and his studio (of which Alkamenes was a student), in the brow and rounded jaw, although the surface of this statue makes it hard to ascertain the original treatment of his features. Likewise, in the rounded jaw and wide, deep set eyes, our goddess is similar to the head of Dionysos on the eastern pediment of the Parthenon, which also is said to be the work of Pheidias. These similarities between our head and the caryatids, as well as the works of Pheidias, support Bieber's attribution, indicating that our goddess may be from the hand of Alkamenes.

PROVENANCE

Ex- Joseph Brummer Gallery, USA, acquired 1911; Ex-Albright Knox Gallery, Buffalo, acquired in 1926.

PUBLISHED IN

DUNBAR A.G. *New Acquisitions for the Albright Art Gallery* in *Buffalo Artist's Register*, 1926, p. 55.
Buffalo Arts Journal, March 1926, p. 13.
Academy Notes. Buffalo Fine Arts Academy, September 1931, p. 31, illus.
BIEBER M., *Greek Sculpture in The Cleveland Museum of Art* in *Art in America*, XXXI, July 1943, p. 120.
RITCHIE A. C., *Albright Art Gallery. Catalogue of the Paintings and Sculptures in the Permanent Collection*, Buffalo, 1949, p. 213, no. 238.
NASH S. A. ed., *Albright-Knox Gallery: Painting and Sculpture from Antiquity to 1942*, New York, 1979, pp. 56-57.
VERMEULE C. C., *Greek and Roman Sculpture in America*, Malibu, 1981, p. 54, n. 27.

BIBLIOGRAPHY

BIEBER M., *Greek Sculpture in The Cleveland Museum of Art* in *Art in America*, XXXI, July 1943, p. 120.
BOARDMAN J., *Greek Sculpture of the Classical Period*, London, 1985, fig. 125.
NASH S. A. (ed), *Albright-Knox Gallery: Painting and Sculpture from Antiquity to 1942*, New York, 1979, pp. 56-57.
RICHTER GISELA *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*, New Haven, 1929.
VERMEULE C. C., *Greek and Roman Sculpture in America*, Malibu 1981, p. 54, no. 27.
WALDSTEIN C., *A head of Aphrodite, Probably from the Eastern Pediment of the Parthenon at Holkham Hall*, in *The Journal of Hellenic Studies*, XXXIII, 1913, pp. 276-295 (p. 285-286, fig. 11 et 14).
On the Aphrodite of the Gardens:
BATES W., *Archaeological News*, in *The American Journal of Archaeology* 19, 1915, pp. 341-366.
Pausanias, 1.19.2
Pliny the Elder, *Natural History*, 36.16.

21 TÊTE D'UNE DÉESSE

Art grec (Attique), fin du Ve s. av. J.-C.
Marbre
Ht : 24.1 cm

Cette tête, taillée dans un bloc de marbre pentélique (Attique) à grain fin, est entière à l'exception du bout du nez et du menton. La surface du marbre est usée, en particulier sur la joue gauche, le menton, l'arcade sourcilière droite et le côté droit de la tête. Malgré cette usure, l'exceptionnelle qualité de la sculpture est évidente, surtout dans les courbes gracieuses du front, des yeux et des joues, et dans le traitement délicat des lèvres et de ce qui reste de l'oreille gauche. La tête est cassée à la base du cou, à l'endroit où elle était fixée au corps d'une statue qui faisait peut-être partie d'un groupe de fronton ou d'une stèle.

La tête de la jeune femme est sculptée en ronde bosse et est légèrement plus petite que nature. Le visage est d'un ovale presque parfait, un détail particulièrement apparent dans la largeur au niveau des tempes et de la mâchoire ; l'impression d'équilibre et d'harmonie est en outre accentuée par le menton arrondi et mou, et par l'arcade sourcilière lisse. La petite bouche aux lèvres pleines est légèrement entrouverte. Les yeux en forme d'amande sont profondément enfoncés sous les paupières supérieures, séparées des sourcils par une rainure et légèrement saillantes dans les coins externes des yeux par rapport aux paupières inférieures. Waldstein remarque que cette saillie de la paupière supérieure sur la paupière inférieure est une innovation de la sculpture de la fin du Ve siècle qui devient plus caractéristique sur les têtes du IVe siècle et des siècles suivants. La femme a des cheveux ondulés, séparés par une raie médiane, ramenés derrière les oreilles et enroulés en chignon. Cette chevelure est retenue par deux filets : l'un passe juste sous la racine des cheveux, l'autre part du sommet de la tête pour s'étendre jusqu'à l'arrière de la nuque. Nash relaie l'hypothèse de Ridgway selon laquelle les légères asymétries du côté droit du visage pourraient provenir du fait que la tête était légèrement tournée vers la droite et qu'elle a été conçue pour être regardée depuis la gauche. L'expression de la femme, typique des oeuvres du Ve siècle, est noble et idéalisée ; son visage ne trahit aucune émotion.

Etant donné que peu de femmes mortelles, voire même aucune, se sont vues immortalisées de la sorte, il est probable que la tête en examen soit celle d'une déesse. Mais quelle déesse est représentée ici ? Du fait que la tête soit brisée au niveau du cou et en l'absence de caractéristiques précises, que ce soit dans la pose, dans le traitement du corps et dans la draperie, ou d'éventuels attributs (tels que la grenade de Perséphone, le carquois d'Artémis, etc.), il est difficile, voire impossible, d'identifier ce personnage avec certitude. Son visage nous donne quelques indices sur son identité : les traits d'apparence juvénile, les lèvres pleines et le menton arrondi font penser à des déesses qui sont le plus souvent représentées dans leur pleine jeunesse, comme Aphrodite, Artémis ou Perséphone. Toutefois, sans autre information, l'identité de cette déesse reste mystérieuse.

Bieber place cette tête dans le cercle des sculptures attribuées à Alcamène, le grand sculpteur contemporain et élève de Phidias. Alcamène était un sculpteur athénien actif à la fin du Ve siècle et désigné par les auteurs anciens comme l'exécutant de plusieurs statues athéniennes: une Triple Hécate, un Dionysos assis, un Héphaïstos, et l'Aphrodite aux Jardins. Alcamène est aussi probablement l'auteur des célèbres cariatides qui soutiennent le porche de l'Erechthéion à Athènes. L'attribution de Bieber est d'ailleurs renforcée par la comparaison de la tête en examen avec ces cariatides, qui partagent avec notre déesse le même arrondi du visage, particulièrement au niveau des tempes et de la mâchoire.

D'un point de vue stylistique, la déesse en examen affiche également une ressemblance avec la tête de Thésée attribuée à Phidias et son atelier (dans lequel Alcamène était étudiant), au niveau de l'arcade sourcilière et de la mâchoire arrondie, bien que la corrosion de la surface de cette statue ne permette pas de déterminer le traitement original des traits de son visage. De même, la mâchoire arrondie et les grands yeux profondément enfoncés de la sculpture qui nous occupe peuvent être comparés à ceux de la tête du Dionysos du fronton est du Parthénon, également considéré comme l'oeuvre de Phidias. Ces similitudes entre notre tête de déesse et les cariatides, ainsi qu'avec les oeuvres de Phidias, soutiennent l'hypothèse de Bieber et indiquent que la déesse en examen pourrait être de la main d'Alcamène.

PROVENANCE
ex-Galerie Joseph Brummer, USA, acquis en 1911 ; Albright-Knox Gallery, Musée de Buffalo, USA, acquis en 1926.

PUBLIÉ DANS
DUNBAR A.G. *New Acquisitions for the Albright Art Gallery* in *Buffalo Artist's Register*, 1926, p. 55.
Buffalo Arts Journal, March 1926, p. 13.
Academy Notes. Buffalo Fine Arts Academy, September 1931, p. 31, illus.
BIEBER M., *Greek Sculpture in The Cleveland Museum of Art* in *Art in America*, XXXI, Juillet 1943, p. 120.
RITCHIE A. C., *Albright Art Gallery. Catalogue of the Paintings and Sculptures in the Permanent Collection*, Buffalo, 1949, p. 213, no. 238.
NASH S. A. ed., *Albright-Knox Gallery : Painting and Sculpture from Antiquity to 1942*, New York, 1979, pp. 56-57.
VERMEULE C. C., *Greek and Roman Sculpture in America*, Malibu, 1981, p. 54, n. 27.

BIBLIOGRAPHIE
BIEBER M., *Greek Sculpture in The Cleveland Museum of Art* in *Art in America*, XXXI, Juillet 1943, p. 120.
BOARDMAN J., *Greek Sculpture of the Classical Period*, London, 1985, fig. 125.
NASH S. A. (ed), *Albright-Knox Gallery : Painting and Sculpture from Antiquity to 1942*, New York, 1979, pp. 56-57.
RICHTER G.M.A., *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*, New Haven, 1929.
VERMEULE C. C., *Greek and Roman Sculpture in America*, Malibu 1981, p. 54, no. 27.
WALDSTEIN C., *A head of Aphrodite, Probably from the Eastern Pediment of the Parthenon at Holkham Hall*, in *The Journal of Hellenic Studies*, XXXIII, 1913, pp. 276-295 (p. 285-286, fig. 11 et 14).
Sur l'Aphrodite aux Jardins :
BATES W., *Archaeological News*, in *The American Journal of Archaeology* 19, 1915, pp. 341-366.
Pausanias, 1.19.2
Pliny the Elder, *Natural History*, 36.16.

22 OPENWORK INCENSE BURNER IN THE SHAPE OF A LION

Islamic, Eastern Persia - Khorasan, 11th century A.D.
Bronze
H : 27cm - L : 27cm

This finely pierced bronze incense burner is a beautiful example of the highly stylized animal statuary typical of Islamic Art.
The piece has been made using the lost wax technique, in which a clay mold in the shape the final piece will take is coated with wax; the molten metal is then poured into the wax mold. The impurities in the metal detach from the pure ore and reattach to the clay. Additionally, the molten metal melts the wax, which escapes from the mold via small flues, or pipes, which were created for this purpose. The decorative holes in our incense burner were made after the original casting was complete.
The statue represents a feline, probably a lion or a lynx, and is composed of two pieces that were separately cast: the body and the head, from the base of the neck upward. The piece opens at the base of the neck, and a hinge on the animal's chest allows the head to swing open vertically, allowing for the perfumed incense to be placed in the hollow body.
The head is particularly beautifully rendered. Two round, almond shaped eyes with sharply pointed tips and incised eyelasheds are positioned at the crown of the head. From the eyes, two horizontal lines, incised and in relief, decorate the top of the head. These lines rejoin at the center of the head and then descend to form the square snout of the feline, whose nostrils are indicated by two holes. The crown of the head is also pierced and decorated with a motif in the shape of a heart. The details of the nose and the moustache are delicately rendered by incisions. There are four small fangs that are shown, two on each side, visible through the slightly opened mouth. The body is long and graceful, mounted on four slender, curving legs and paws; only the upper portions of the legs are decorated with piercings.
From the neck to the mid-leg, the statue is pierced by openwork holes in the shape of floral motifs, which allow for the escape of the perfumed smoke into the air. The details of the floral motifs, along with certain parts of the anatomy, like the spine of the animal, are incised.
Metal incense burners in the shape of lions are well known figures in Islamic art. The most celebrated example of a type similar to our example is found at the Hermitage Museum in Saint Petersburg. It represents a statue of a feline and is of exceptional quality, richly decorated with openwork piercings, encrusted in silver and copper and with kufic inscriptions. Another similar incense burner is found in the David Collection in Copenhagen. There also exist some composite examples of openwork incense burners that combine the bodies of three animals into a single statuette.
The date and the location of this type of object are well established. In Iran, especially in the 11th century A.D., one may find incense burners similar to our example, and so it is possible to date and locate our lion accordingly.

PROVENANCE
Acquired on the American art market.

BIBLIOGRAPHY
On Islamic Art:
PAPADOPOULO A., *L'Islam et l'Art Musulman*, Paris, 1976.
For parallels:
LOUKONNE V. - IVANOV A., *L'Art Persan*, Saint Petersburg, 1995, n.100-101.
PAPADOPOULO A., *L'Islam et l'Art Musulman*, Paris, 1976, p. 193, pl. 410-411.
SABAH AL-SALIM AL-SABAH H., *Masterpieces of Islamic Art*, Kuwait, 1990, p.13, pl. 8.
VON FOLSACH K., *Islamic Art, The David Collection*, Copenhagen, 1990, p. 182, pl. 308.

22 ENCENSOIR AJOURÉ EN FORME DE LION

Art Islamique, Perse orientale - Khorasan, XIe s. ap. J.-C.
Bronze
Ht : 27 cm - L : 27 cm

Cet encensoir en bronze élégamment percé est un magnifique exemple des statues d'animaux hautement stylisées, typiques de l'art islamique. La pièce a été réalisée selon la technique de la cire perdue, qui consiste à produire un moule en argile et à le revêtir de cire. Le métal, qui est fondu, est versé dans le moule. Les impuretés, ou la gangue, se détachent du minerai pur et se rattachent à l'argile. Le métal en fusion fait fondre la cire, qui s'échappe du moule par l'intermédiaire de petits conduits, ou de canules, créés à cette fin. Les trous décoratifs qui percent l'encensoir ont sans doute été réalisés après le procédé de moulage.

La statue représente un félin, probablement un lion ou un lynx, et est composée de deux parties qui ont été exécutées séparément : le corps et la tête, depuis la base du cou jusqu'en haut. La pièce s'ouvre d'ailleurs à la base du cou où, sur la poitrine de l'animal, se trouve une charnière qui permet de soulever la tête verticalement. C'est de cette manière que l'encens parfumé était placé dans le corps, qui est complètement creux.

La tête offre un modelé particulièrement raffiné. Deux yeux ronds aux coins pointus sont placés sur le haut de la tête. De ces pointes partent deux lignes horizontales, incisées et en relief, qui décorent le sommet de la tête. Elles se rejoignent au milieu du crâne, puis redescendent pour former le museau carré du félin, dont les narines sont indiquées par deux trous. Le haut de la tête, entre les deux yeux, est également percé et décoré d'un motif en forme de coeur. Les incisions étaient probablement stylisées d'une manière similaire à la crinière. Les détails du nez et la moustache sont délicatement rendus par des incisions. Quatre petits crocs apparaissent, deux de chaque côté de la mâchoire, et sont visibles à travers la bouche légèrement ouverte. Les yeux sont aussi représentés par deux grands trous en forme d'amande, et les cils sont illustrés à l'aide de nombreuses petites incisions. Le corps est long et gracieux, monté sur quatre jambes minces aux pattes recourbées ; seule la partie supérieure des jambes a été percée de trous décoratifs.

Du cou jusqu'au milieu des jambes, la statue est percée de trous ajourés en forme de motifs floraux, qui permettent à la fumée parfumée de s'échapper dans l'air. Les détails des motifs floraux ainsi que certaines parties de l'anatomie, comme la colonne vertébrale de l'animal, sont incisés.

Ce style de décoration est caractéristique de l'art islamique, qui a fait un large usage de motifs abstraits et stylisés, et typique de l'art de l'arabesque et de la calligraphie décorative, très bonne illustration de l'*horror vacui*, ou peur du vide ; à ce titre, les représentations de nombreux animaux et personnes ont été décorées de cette façon. Un certain nombre de thèmes figuratifs proviennent également de sources chrétiennes ou se sont inspirés de thématiques chrétiennes. C'est le cas des statues d'animaux en bronze similaires à la pièce en examen. Toutefois, ces statues respectent l'esthétique musulmane qui interdit la reproduction des personnes et des animaux. Avec cette oeuvre, l'artiste montre clairement que son objectif n'était pas seulement d'imiter les créatures vivantes; au contraire, il applique le principe d'abstraction ou de stylisation de manière à rendre son oeuvre acceptable au regard de la tradition islamique. Ainsi, un animal percé en ajouré et entièrement décoré dans le style arabesque ne peut prétendre imiter la réalité.

L'encensoir en forme de lion est la figure la plus connue de l'art du métal islamique. Le plus célèbre exemple du même type que la pièce en examen est conservé au Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg. Il représente la statue d'un félin et est d'une exceptionnelle qualité artistique, en riche décor ajouré, incrusté d'argent et de cuivre, et recouvert d'inscriptions Kufi. Un autre encensoir similaire se trouve dans la collection David à Copenhague. Il existe également quelques exemples d'encensoirs ajourés composites, qui combinent les corps de trois animaux en une seule statuette.

La datation et la provenance de ce type d'objet sont bien établies. Si l'Espagne et l'Egypte Fatimide possèdent les plus beaux exemples de statues d'animaux en bronze, c'est en Iran que l'on trouve des encensoirs identiques à celui-ci, particulièrement au XIe siècle de notre ère.

PROVENANCE
Acquis sur le marché de l'art américain.

BIBLIOGRAPHIE
Sur l'art islamique, voir :
PAPADOPOULO A., *L'Islam et l'Art Musulman*, Paris, 1976.
Quelques parallèles :
LOUKONNE V. - IVANOV A., *L'Art Persan*, Saint-Pétersbourg, 1995, n.100-101.
PAPADOPOULO A., *L'Islam et l'Art Musulman*, Paris, 1976, p. 193, pl. 410-411.
SABAH AL-SALIM AL-SABAH H., *Masterpieces of Islamic Art*, Koweït, 1990, p. 13, pl. 8.
VON FOLSACH K., *Islamic Art, The David Collection*, Copenhague, 1990, p. 182, pl. 308.

23 "EYE" IDOL ATOP A RECTILINEAR STRUCTURE

Near Eastern, ca. 3000 B.C.
Serpentine
H: 28.5 cm

The piece is intact, and, with the exception of some small scratches, the surface is in impeccable condition. The piece is carved with great precision, the lines separating the elements are straight and even, the ornamental motifs are repeated without hesitation in a symmetrical fashion. The bottom is flat and perfectly carved.
This "idol" is composed of two distinct elements: a) the upper part is a long, conical stalk that terminates in two large, sculpted rings; b) the elongated, cubic base is decorated with incised geometric motifs representing a structure constructed from perishable materials (reeds and other braided fibers, palm trunks, etc.), on which we can identify doors and windows. Although these volutes and architectural elements have numerous parallels within Mesopotamian art, they often appear in contexts relating to cult or religious spheres. However, their pairing is very rare and only has one exact parallel on an idol in Berlin; this genre of "eye idol" also appears on two contemporary seals, one from the so-called "eye" temple from Tell Brak and the other most likely from Aleppo (they can be found today in the Ashmolean Museum at Oxford): on these seals, the idols are depicted as being attached to a decorative engraved base.
The function of this piece is not clear, but one can reasonably guess that it was used in religious practices, the exact nature of which is unknown. It is possible that the hut represented is supposed to be a religious building.
Although buildings constructed of reeds, wood, rope, etc. rarely leave archaeological evidence behind, this type of architecture is known since it is still used today, especially by farmers who reside in the swampy regions of southern Mesopotamia. Furthermore, in certain regions of modern-day southern Iran, the doors of brick homes are still constructed in this fashion.

PROVENANCE
Ex-Countess P. Maglione collection, collected before 1930.

BIBLIOGRAPHY
On the Berlin "idol" and on seals with "idols":
DU RY C.J., *Art of the Ancient Near and Middle East*, New York, 1969, p. 40 ss.
HEINRICH E., *Bauwerke in der altsumerischen Bildkunst*, Wiesbaden, 1957, p. 70, p. 84 ss.
MALLOWAN M.A.E., *Excavations in Brak and Chagar Bazar: Their Contributions to Archaeology* in: *IRAQ* 9, 1947, pl. XXVI, 1-2 (seals).

23 «IDOLE» À YEUX SURMONTANT UNE ARCHITECTURE CUBIQUE

Art proche-oriental, vers 3000 av. J.-C.
Serpentine
Ht : 28.5 cm

La pièce est intacte, à l'exception de petites ébréchures ; la surface est dans un état impeccable. La pièce est taillée avec beaucoup de précision, les lignes de séparation entre les éléments sont droites et régulières, les motifs ornementaux sont répétés sans hésitations et de façon symétrique. Le fond est plat et parfaitement achevé.
Cette «idole» se compose de deux éléments distincts : a) la partie supérieure formée d'une longue tige tronconique se terminant par deux grands anneaux sculptés ; b) la base cubique mais allongée, décorée de motifs géométriques incisés représentant une architecture construite en matériaux périssables (roseaux et autres fibres tressés, troncs de palmiers, etc.), où l'on reconnaît des portes et des fenêtres. Pris séparément, aussi bien les volutes que les éléments architecturaux ont de nombreux parallèles et sont bien connus dans le panorama de l'art mésopotamien : souvent ils apparaissent dans des contextes en relation avec la sphère cultuelle ou religieuse. En revanche leur association est très rare et n'a qu'un parallèle précis dans une pièce conservée aujourd'hui à Berlin ; ce genre d'«idole à yeux» apparaît aussi sur deux cachets contemporains, provenant l'un du temple dit «à l'œil» de Tell Brak et l'autre probablement d'Alep (ils se trouvent aujourd'hui à l'Ashmolean Museum d'Oxford) : sur ces sceaux les idoles sont fixées sur une base au décor gravé.
La fonction de cette pièce n'est pas claire, mais on peut raisonnablement penser qu'elle était utilisée pour des pratiques religieuses, dont nous ne connaissons plus la nature exacte : il est possible que le bâtiment représenté ait été une architecture religieuse.
Les constructions en roseaux, bois, nattes, etc. n'ont que rarement laissé des traces archéologiques, mais ce type d'architecture est néanmoins connu parce que pratiqué encore aujourd'hui, surtout par les paysans qui résident dans les régions marécageuses de la Mésopotamie méridionale. Par ailleurs, dans certaines régions de l'Iran méridional moderne, les portes des maisons en brique sont encore construites de cette façon.

PROVENANCE
Ancienne collection comtesse P. Maglione, collectionné avant 1930.

BIBLIOGRAPHIE
L' «idole» de Berlin et les sceaux avec «idoles» :
DU RY C.J., *Art of the Ancient Near and Middle East*, New York, 1969, pp. 40 ss.
HEINRICH E., *Bauwerke in der altsumerischen Bildkunst*, Wiesbaden, 1957, p. 70, p. 84 ss.
MALLOWAN M.A.E., *Excavations in Brak and Chagar Bazar : Their Contributions to Archaeology* dans *IRAQ* 9, 1947, pl. XXVI, 1-2 (sceaux).

24 "IDOL"

Iberian, ca. 3000-1800 B.C.
Marble
H: 13.2 cm

The piece is complete and in an excellent state of preservation, even though it has been reconstituted from two main fragments and a small chip (on the lower right). The white stone is finely veined with gray.
This "idol" looks like a small, flat pillar with a slightly concave profile. The design reproduces human anatomical details of a face: the eyebrows (two thick, curved lines, with vertical incisions) are clearly indicated above the eyes, which look like a the spokes of a wheel (a circle delineates the iris and a small central hole indicates the pupil). Under each eye are three other semi-circular lines, whose exact meaning is unknown - tattoos or a beard have been suggested, but none of these explanations seem totally satisfying. On the back, a zigzag pattern may represent wavy hair, the rendering of wich almost evokes fabric.
This is a very noteworthy piece, which echoes the contours and anthropomorphic decoration of cylindrical Iberian "idols", but differs because of the absence of three-dimensionality. Such works are rare: the finest example known is in the National Archaeological Museum in Madrid. Besides these "idols", other parallels are known with representations of similar "faces": simple rectangular stone plates, of variable sizes, with or without suspension holes; bovines or equine bones with incised and/or painted anatomical features; more or less detailed anthropomorphic statuettes; ceramic containers. In his classification of Iberian "idols", M.J. Almagro Gorbea groups pieces like these as variant IV, D with elaborate decoration.
This sculpture belongs to the Prehistoric culture of modern day Iberia and, more precisely, to the Hispanic Bronze Age I. This period's most famous culture was known as *Los Millares*, which derives its name from a necropolis in southern Spain, but was also widespread in the West, as far as modern day Portugal. These societies were based mainly on a pastoral and agricultural economy, but metalworking was practiced (the Iberian Peninsula was an area rich in tin, a metal used to produce bronze) and it is highly probable that they had close trade relationships with the different cultures of the Central and Eastern Mediterranean.
In places where the archaeological context is known, these images are almost always related to the funerary sphere: in their various forms, they come from tombs or necropoleis. Their connection with beliefs about the afterlife is therefore obvious and very strong, although their exact purpose in the context of funerary rituals and cults remains largely a mystery.
Some archaeologists think that such figures are linked to the great Neolithic Near Eastern divinity, the Mother Goddess, who was related primarily to fertility and fecundity. Her cult, in very different forms, spread from Mesopotamia to Anatolia, the Balkans, Central Europe, and to as far as Iberia and the British Isles.

PROVENANCE
Ex-G. Halphen Collection (1913-2003), Paris, France; collected in the 1940's-1980's.

BIBLIOGRAPHY
ALMAGRO GORBEA M.J., *Los idolos del Bronce I hispano*, Madrid, 1973, p. 141-143, pl. 21-22; on bone carved «idols», see p. 171, fig. 28.
SPYCKET A., *The Human Form Divine*, Jerusalem, 2000, p. 86-88.
On the Great Goddess, see:
GIMBUTAS M., *The Language of the Goddess*, London, 1989, p. 54-57.
LIGABUE G. - ROSSI-OSMIDA G. (ed.), *Dea Madre*, Milan, 2007.

24 «IDOLE»

Art ibérique, environ 3000-1800 av. J.-C.
Marbre
Ht : 13.2cm

L'objet est entier et dans un excellent état de conservation, même s'il a été recollé à partir de deux fragments principaux et d'un petit éclat (angle inférieur droit). La pierre blanche est traversée par quelques veinures grises.
Cette «idole» ressemble à un petit pilier plat et au profil légèrement concave. Le décor reproduit quelques détails de l'anatomie humaine, en particulier d'un visage : on distingue clairement des sourcils (deux traits épais et courbés, avec des incisions verticales) surmontant une paire d'yeux, qui ressemblent à une roue à rayons (un cercle délimite l'iris et un petit creux central indique la pupille). Sous chaque oeil se trouvent trois autres traits semi-circulaires, dont la signification exacte n'est pas connue - on pense à des tatouages ou à une barbe, mais aucune des solutions ne semble tout à fait satisfaisante. Sur la partie postérieure, une série de traits en zigzag représente certainement une chevelure ondulée, dont l'exécution fait presque penser à un tissu.
C'est une pièce très particulière, qui reprend le contour et la décoration anthropomorphe des «idoles» cylindriques ibériques, mais qui s'en différencie à cause de l'absence de la troisième dimension. Les pièces de ce type sont très rares : le plus bel exemplaire connu est conservé au Musée Archéologique National de Madrid. A côté de ces «idoles», on trouve d'autres supports pour les représentations de ce «visage» : de simples plaques de pierre rectangulaires, de dimensions variables, avec ou sans trous de suspension ; des os de bovins ou de chevaux avec les traits anatomiques incisés et/ou peints ; des statuettes anthropomorphes plus ou moins détaillées ; quelques récipients en céramique. Dans son classement des «idoles» ibériques, M. J. Almagro Gorbea groupe les pièces comme celle-ci dans la variante IV, D à décoration riche.
Cet objet appartient à la culture préhistorique de l'actuelle Ibérie et plus précisément à l'Age du Bronze hispanique I. La culture la plus connue de cette période était celle dite de *Los Millares*, qui a reçu son nom d'une nécropole située au Sud de l'Espagne, mais qui était aussi répandue à l'Ouest, jusque dans l'actuel Portugal. Bien qu'il s'agisse de sociétés basées essentiellement sur une économie agricole et pastorale, l'exploitation des métaux était déjà connue (la péninsule ibérique était riche en étain, métal nécessaire à la production du bronze) et il est fortement probable qu'il existait des contacts commerciaux avec les différentes cultures de la Méditerranée centrale et orientale.
Là où le contexte archéologique est connu, ces images sont presque toujours en relation avec le monde funéraire : sous leurs différentes formes, elles proviennent de tombes ou de nécropoles. Leur lien avec les croyances sur l'au-delà est donc évident et très fort, même si leur fonction précise dans le cadre des rites ou des cultes funéraires reste encore entourée d'inconnues.
Certains archéologues pensent que ces figures sont en relation avec le principe d'une grande divinité néolithique d'origine proche-orientale, la Déesse Mère, qui était liée surtout à la fertilité et à la fécondité. Son culte, parfois sous des formes très différentes, aurait été répandu de la Mésopotamie en Anatolie, dans les Balkans, en Europe centrale, jusqu'à l'Ibérie et dans les îles britanniques.

PROVENANCE
Ancienne collection G. Halphen (1913-2003), Paris, France ; collectionné dans les années 1940-1980.

BIBLIOGRAPHIE
ALMAGRO GORBEA M.J., *Los idolos del Bronce I hispano*, Madrid, 1973, pp. 141-143, pl. 21-22 ; pour les «idoles» taillées dans l'os, v. pp. 171, fig. 28.
SPYCKET A., *The Human Form Divine*, Jérusalem, 2000, pp. 86-88.
Sur la Grande Déesse v. :
GIMBUTAS M., *The Language of the Goddess*, London, 1989, pp. 54-57.
LIGABUE G. - ROSSI-OSMIDA G. (éd.), *Dea Madre*, Milan, 2007.

25 STATUETTE OF THE GOD PTAH

Egyptian, late Period, (7th - 6th century B.C.)
Bronze
H: 17.8 cm

This cast bronze statuette is in remarkable condition. It is mounted on an square, uncut plinth, the front side of wich is carved on a slant. This plinth was cast at the same time as the statuette. In the eye cavities, traces of a light alloy (silver or electrum?) still remain.
The mummiform god is represented according to his traditional iconography: majestic yet static, he is wrapped in a shroud lifted in the back, which follows the contour of his body (pointed elbows, buttocks, knees, and feet). The god's hands, which stick out from the shroud, hold the *ouas* scepter of sovereignty and the *ankh* life symbol, which is incised on the surface of the bronze. Ptah wears a skullcap, from under which his ears protrude slightly; the features of his face are finely modeled and balanced. A beard with vertically incised locks, its flat end is soldered to the scepter, adorns his chin. Around his neck, he wears a large semi-circular necklace composed of delicately carved cylindrical, circular and triangular beads. Its counterweight is suspended from the neck and descends onto the shroud. The god's adornment is completed by two incised armbands encircling his wrists.
Ptah is an ancient creator god of the Egyptian pantheon: he presided over the conception of the universe, which was created by the force of his thoughts and speech. For this reason, he was most often regarded as the protector of craftsmen (construction, metallurgy, sculpture) and was greatly worshiped in Deir el-Medineh, near Thebes. His home town and chief shrine was Memphis, where his cult was associated with those of his spouse Sekhmet and their son Nefertum. As a creator god, he is also closely related to Ma'at, the female divinity who maintains the order of the universe and the principle of the cosmic balance.
In Egypt, the production of small votive bronzes representing deities, like our example, and animals is typical of the Late Period. These figurines were most often manufactured in workshops located near sanctuaries and sold directly to the faithful, who dedicated them to the divinity either to ask a favor of the god, or to thank the diety for a favor already granted. The significant difference in artistic and technical quality, which characterizes this group of artifacts, certainly is due to wide the socio-economic range of the worshippers: this figure of Ptah, with its careful and precise execution, was probably offered to the god by a high class member of society.

Provenance
Ex-H. Hoffmann Collection, before 1895; ex-Charles Gillot Collection (acquired in 1895)..

Published in
Vente Collection H. Hoffman, Me Maurice Delestre, Paris, May 16th, 1895, n. 373.

Bibliography
BERMAN L.M., *The Cleveland Museum of Art, Catalogue of Egyptian Art*, Cleveland, 1999, p. 434, n. 332.
SCHOSKE S. - WILDUNG D., *Gott und im Götter alten Aegypten*, Mainz/Rhine, 1992 128, n. 88.
STEINDORFF G., *Catalogue of the Egyptian Sculpture in the Walters Art Gallery*, Baltimore, 1946, n. 493, pl. 80.
WILDUNG D. and al., *Entdeckungen. Aegyptische Kunst in Süddeutschland*, Mainz/Rhine, 1985 141, n. 123.

25 STATUETTE DU DIEU PTAH

Art égyptien, basse Epoque (VII^e - VI^e s. av. J.-C.)
Bronze
Ht : 17.8 cm

La statuette, en fonte pleine, est remarquablement bien conservée. Elle est montée sur une plinthe carrée à la face antérieure coupée en biais, qui a été fondue avec la statuette. Dans les cavités oculaires, il reste des traces d'un alliage clair (argent ou électrum ?).
Le dieu momiforme est représenté selon son iconographie canonique : majestueux dans son attitude un peu figée, il est enveloppé dans un suaire relevé dans le dos et qui moule parfaitement les contours de son corps (coudes pointus, relief des fesses, genoux, forme des pieds). Seule une partie des avant-bras émerge du linceul pour que les mains puissent tenir le sceptre *ouas* de souveraineté et le symbole de vie *ankh*, qui est à peine incisé sur la surface du bronze. Une calotte couvre la tête de Ptah, laissant apparaître les oreilles un peu décollées ; les traits du visage sont bien modelés et équilibrés ; son menton s'orne d'une barbe aux mèches incisées verticalement dont l'extrémité plate est soudée au sceptre. Sur le décolleté, il porte un grand collier semi-circulaire composé de perles cylindriques, circulaires et triangulaires finement gravées. Son contrepoids est suspendu à la nuque et descend le long du suaire malgré son bord en relief. La parure du dieu est complétée par deux brassards incisés au niveau du poignet.
Ptah est une divinité créatrice très ancienne du panthéon égyptien : c'est lui qui présida à la conception de l'univers, qu'il créa grâce à son esprit et à la force de sa parole. Pour cette raison, on le considéra le plus souvent comme le protecteur des artisans (construction, métallurgie, sculpture) et on lui accorda une grande vénération à Deir-el-Médineh, près de Thèbes. Sa ville d'origine, siège de son sanctuaire le plus important, était Memphis, où son culte était associé à celui de son épouse Sekhmet et de leur enfant Néfertoum. Dans sa qualité de dieu créateur, il est également en étroite relation avec Maât, la divinité féminine garante de l'ordre universel et du maintien de l'équilibre cosmique.
En Egypte, la production de petits bronzes votifs représentant des divinités, comme la pièce en examen, et/ou des animaux est une particularité surtout de la Basse Epoque. Ces figurines étaient le plus souvent fabriquées dans les ateliers situés près des sanctuaires et vendus directement aux fidèles, qui les offraient comme ex-voto à la divinité dont ils espéraient une faveur ou bien qu'il désiraient remercier. L'importante différence de qualité artistique et technique, qui caractérise l'ensemble de ce matériel, dépend certainement de la situation socio-économique des croyants : cette figure de Ptah, qui ressort du lot grâce à son exécution précise et soignée, a probablement été offerte au dieu par une personnalité appartenant aux classes aisées de la population.

PROVENANCE
Ancienne collection H. Hoffmann, avant 1895 ; ancienne collection Charles Gillot (acquis en 1895).

PUBLIÉ DANS
Vente Collection H. Hoffmann, Me Maurice Delestre, Paris, 16 mai 1895, n. 373.

BIBLIOGRAPHIE
BERMAN L.M., *The Cleveland Museum of Art, Catalogue of Egyptian Art*, Cleveland, 1999, p. 434, n. 332.
SCHOSKE S. - WILDUNG D., *Gott und Götter im alten Aegypten*, Mayence, 1992, p. 128, n. 88.
STEINDORFF G., *Catalogue of the Egyptian Sculpture in the Walters Art Gallery*, Baltimore, 1946, n. 493, pl. 80.
WILDUNG D. et al., *Entdeckungen. Aegyptische Kunst in Süddeutschland*, Mayence/Rhin, 1985, p. 141, n. 123.

26 HYDRIA (KALPIS) WITH A SIREN ORNAMENT

Greek, second half of the 5th century B.C.
Bronze
H: 42 cm

This vase is composed of various cold-worked elements: the body, the shoulder and the neck were hammered from a single sheet of bronze; to these elements the handles and the foot were soldered. The solid bronze ornament in the shape of a siren (with volutes and a palmette), was cast separately and then riveted to the vase. Although partially restored (the lower part of the vase has been reconstituted, but the foot is original), the hydria is in a good state of preservation; the original surface is covered with a beautiful green patina.
The heart-shaped profile of the body is elegant, with a broad and flat rounded shoulder and a short and flared neck; the handles are embellished with incised grooves; languettes, small beads and engraved volutes adorn the foot, the lip and the handle attachments. This piece displays remarkable artistic and technical qualities, not only in the hammered elements of the vessel, but also in the statuette, which, despite its miniature size, is perfectly rendered, as well as in the subsidiary decoration of the handles and foot.
Such hydriai, characterized by a rounded and uninterrupted profile from the lip to the base, are called *kalpis* and appear only around the late 6th century B.C. and are most common in the 5th century B.C. It is a typical Attic form, not only attested in bronze examples, like ours, but also in terracotta imitations, painted in the red figure technique.
The main decorative motif is the statuette of a spread-winged siren that adorns the base of the vertical handle; she places her claws on the globe that seems to spring from a palmette. In Classical iconography, sirens were hybrid monsters with the body of a bird, sharp claws and the head of a young woman; they usually appear in groups of three or more, singing and playing instruments (lyre, flute, etc.), but on later funerary monuments they are often isolated.
In the Greek world, during the 6th century, large bronze vases, and especially hydriai, were used as funerary urns to contain the ashes of the deceased and be deposited in the tomb. The siren decoration, too, is an indication of the funerary nature of this piece, associated as they are with death throughout Greek mythology: In the Odyssey, sirens killed sailors who listened to their enchanting voices, but they drowned themselves after Odysseus succeeded in passing their promontory. Like other hybrids and wild animals (sphinxes, lions, etc.), sirens may have served apotropaic roles as tomb guardians.
In Ancient mythology, the Homeric story is the only one where sirens played a leading role: Odysseus dared to listen to their song, tethered to the mast of his ship by his companions, and rendered deaf by wax plugs in his ears (Homer, *Odyssey*, XXII, 142-200). This Homeric episode is often represented in Greek iconography.

Provenance
Ex-Zoumboulakis Collection, Geneva, ca. 1977.

Published in
Sotheby's London, December 14th, 1994, n. 69.

Bibliography
DIEHL E., *Die Hydria*, Mainz / Rhine, 1964, n. 137, pl. 14-15.
LAMB W., *Greek and Roman Bronzes*, London, 1929, pl. 58.
MITTEN D.G. - DOERINGER S.F., *Master Bronzes from the Classical World*, Mainz / Rhine, 1967, n. 107-108.
VON BOTHMER D., *Glories of the Past, Ancient Art from the S. White and L. Levy Collection*, New York, 1991 108, N. 89.
On sirens' images, see:
The Odyssey and An Ancient Art, An Epic in Word and Image, New York, 1992, pp. 108-111.

26 HYDRIE (KALPIS) ORNÉE D'UNE SIRÈNE

Art grec, deuxième moitié du Ve s. av. J.-C.
Bronze
Ht : 42 cm

Ce vase est fait de plusieurs éléments, travaillés principalement à froid : le corps, l'épaule et le col sont obtenus par martelage d'une seule feuille de bronze, à laquelle sont soudées les anses et le pied ; l'applique en forme de sirène (avec les volutes et la palmette), qui est en bronze massif, a été coulée à part et ensuite fixée au vase. Bien que partiellement restaurée (la partie inférieure du vase est reconstituée et se démarque par sa couleur verte plus uniforme, mais le pied est d'origine), l'hydrie est en de bonnes conditions ; la surface d'origine est recouverte d'une belle patine verte.

Le profil du corps est élégant, en forme de coeur avec une large épaule plate au contour arrondi et le col bas et évasé ; les anses sont enrichies de cannelures aux bords incisés ; des languettes, des petites perles et des volutes gravées ornent le pied, la lèvre et l'attache des anses. La qualité artistique et technique du travail est remarquable non seulement pour la partie martelée du récipient, mais aussi pour la statuette, qui malgré sa taille miniature est parfaitement rendue et pour la décoration subsidiaire des anses et du pied.

Les hydries de ce type, caractérisées par le profil arrondi et ininterrompu de la lèvre jusqu'à la base, sont appelées *kalpis* et apparaissent uniquement vers la fin du VIe s. av. J.-C. et surtout au Ve. s. av. J.-C. Il s'agit d'une forme typiquement attique, connue non seulement par quelques exemplaires en bronze comme celui en examen, mais aussi par des imitations en terre cuite, peintes selon la technique de la figure rouge.

Le motif décoratif principal est constitué par la statuette de sirène aux ailes déployées, qui se trouve à la base de l'anse verticale ; elle appuie ses griffes sur une boule qui semble surgir d'une palmette. Dans l'iconographie classique, la sirène était un monstre hybride à corps d'oiseau, griffes acérées et tête de jeune femme ; elle apparaît généralement en groupe de trois figures ou plus, en train de chanter et de jouer des instruments (lyre, flûte, etc.) tandis que sur les monuments funéraires plus tardifs elles sont souvent isolées.

Dans le monde grec, déjà pendant le VIe s., de grands vases en bronze, et en particulier les hydries, ont été utilisés comme urnes funéraires destinées à contenir les cendres du défunt et à être déposées dans la sépulture. La présence d'une sirène dans un contexte funéraire s'explique aisément par la très forte relation avec la mort qu'entretenaient ces êtres : en effet les sirènes donnaient la mort aux marins qui les écoutaient chanter, mais se sont elles-mêmes précipitées dans la mer après l'exploit d'Ulysse, qui a réussi à doubler leur promontoire. Comme d'autres figures hybrides ou sauvages (sphinges, lions, etc.), il s'agissait peut-être d'un monstre à la signification apotropaïque, qui avait la fonction de gardienne de la tombe. A partir de la fin du Ve s. la signification des sirènes va probablement encore plus loin : en effet grâce à leur musique et à leur chant, elles accompagnaient la transition du défunt vers l'au-delà et égayaient leur journée dans le royaume des morts.

Dans la mythologie antique, le récit homérique est le seul où les sirènes, excellentes musiciennes et chanteuses, ont joué un rôle de premier plan : Ulysse a osé écouter leurs mélodies en se faisant attacher au mat de son navire par ses compagnons, rendus sourds par des bouchons de cire dans leurs oreilles. De cette façon le bateau du héros a pu continuer sa navigation sans se soucier du chant des sirènes et ne s'est pas écrasé contre leur rocher (Homère, *Odyssée*, XXII, 142-200). Cet épisode est également bien représenté dans l'iconographie grecque.

PROVENANCE
Ancienne collection Zoumboulakis, Genève, vers 1977.

PUBLIÉ DANS
Sotheby's Antiquities, New York, 14 décembre 1994, n. 69.

BIBLIOGRAPHIE
DIEHL E., *Die Hydria*, Mayence/Rhin, 1964, n. 137, pl. 14-15.
LAMB W., *Greek and Roman Bronzes*, Londres, 1929, pl. 58.
MITTEN D.G. - DOERINGER S.F., *Master Bronzes from the Classical World*, Mayence/Rhin, 1967, n. 107-108.
D. VON BOTHMER, *Glories of the Past, Ancient Art from the S. White and L. Levy, Collection*, New York, 1991, p. 108, n. 89.
Sur les représentations des sirènes v. :
The Odyssey and An Ancient Art, An Epic in Word and Image, New York, 1992, pp. 108-111.

27 BLACK-FIGURE BELLY AMPHORA WITH HUNTING SCENE

Etruscan, ca, 530 B.C.
Ceramic
H: 39 cm

This amphora is intact except for a slight chip on the mouth.
This is a type B belly amphora, characterized by its disc-shaped foot, flaring mouth, offset concave lip, and cylindrical handles extending from the lower part of the neck to the belly of the vessel. The amphora's decoration is confined to a zone of rays encircling its foot and a panel with a figural scene on either side, bordered by a thin black line. At the top of each scene is a chain of lotus buds, their stems interlacing, elaborated with dots in the interstices. There is a reserved band on the foot. The details of the figural scenes are carefully incised.
On the obverse face of the amphora, there is a scene of a young man preparing for a hunt. The youth stands behind his horse, his body obscured by that of the animal. Both the man and his mount face left. The youth, who wears a short white chiton with dotted border, holds the horse's reins against the animal's neck with his proper left hand; his right arm is extended behind him, reaching towards the horse's tail. To the left of the horse, a dog, long-legged and expectant, turns its head towards the scene behind him as if exhorting the youth to mount the horse and begin the hunt.
The reverse face shows the game, a stag and a hare, fleeing their would-be hunters. The stag, galloping to the left, takes up the majority of panel, his back legs planted on the ground, his front legs airborne, his neck arched in exertion. The hare below echoes the position of the stag, his front legs lifted in flight.
That the obverse and reverse of this vase are related is not uncommon on Etruscan vessels of this period. On the so-called "Pontic" vases, which are contemporary with our amphora, the panels on the obverse and reverse often offer a continuous scene. Here, the scene on the obverse seems to precede that on the reverse, with the youth mounting his horse in order to hunt the animals which are already fleeing from him on the reverse.
This vase has been attributed to the Ivy-Leaf group, Etruscan painters, who produced a number of amphorae of this type during the third quarter of the 6th century. The group probably painted at Vulci, which was, during this period, an economic hub of Etruria, and the center of the bronze industries which made Etruria famous throughout the ancient world. Favorite scenes of the Ivy-Leaf group include mythological subjects, mortals wielding great ivy leaves (from which the group derives its name) and animal scenes, such as the one which appears on the reverse of our amphora. The Ivy-Leaf group style is very close to that of the Attic vase painters whose wares would have been imported to Etruria in the 6th century.
The amphora is a Greek shape, copied here by an Etruscan potter. The shape is used throughout the ancient world to store and transport foodstuffs, such as wheat, or liquids like wine, oil or water. Typical of Etruscan amphorae, our example has a more elongated profile than Attic versions of this same shape. This elongated shape was preferred in Etruria, a fact that is reflected in the work of Etruscan potters.
A number of amphorae, which have been attributed to the Ivy-Leaf group, are close to our vase in the decoration of the obverse panel (a young man preparing for a hunt). An amphora in Florence , also shows a young man, obscured by the body of his horse, clad in a short, white chiton, holding the reins on his horse's neck. This vase differs, however, in that the youth is unaccompanied by a dog. In the British Museum, an amphora shows a similar scene, differing from ours in that the young man is nude, and is, like the amphora in Florence, unaccompanied by a dog. An amphora at the University of Mississippi Art Museum also shows a youth preparing a horse for hunt, but unlike our amphora, the youth here is grooming the horse, rather than preparing to mount it. As on our amphora, the youth and horse of the Mississippi vase are accompanied by a long-legged dog.
Although stags appear not infrequently on vases attributed to the Ivy-Leaf group, no extant parallels exist for the galloping pose of the animal on our amphora; most stags on Ivy-Leaf group vases graze peacefully on grass, unbothered by hunters.
With its beautifully painted scenes, fine incision, and elegant shape this amphora is, no doubt, among the finest extant examples of its type.

PROVENANCE
Ex-T. Fujita Collection, 1970's.

PUBLISHED IN
BLOESCH H., *Das Tier in der Antike*, Zurich, 1974, no. 322, p. 53, pl. 55.
DRUKKER, A., *The Ivy Painter in Friesland* in *Enthousiasmos: Essays on Greek and Related Pottery Presented to J.M. Hemelrijk*, Amsterdam, 1986.
SIMON, E., *The Kurashiki Nanagawa Museum*, Mainz/Rhine, 1982, no. 115.
WERNER, I., *Dionysos in Etruria: the Ivy Leaf Group*, Stockholm, 2005, no. 4.6/6.1. pl. 27.
The Ancient and Modern Art in the Kurashiki Museum, Tokyo, 1980, pl. 60(A).

EXHIBITED
Das Tier in der Antike, Zurich, Archäologischen Institut der Universität, September 21th - November 17th, 1974.

BIBLIOGRAPHY
COOK, R.M. *Greek Painted Pottery*, New York, 1997, pp. 148 ss.
DRUKKER, A., *The Ivy Painter in Friesland in Enthousiasmos: Essays on Greek and Related Pottery Presented to J.M. Hemelrijk*, Amsterdam, 1986.
SIMON, E., *The Kurashiki Nanagawa Museum*, Mayence/Rhin, 1982, n. 115.
WERNER, I., *Dionysos in Etruria: the Ivy Leaf Group*, Stockholm, 2005, pl. 20, 27, 28, n. 4.3/8.5, 4.8/4.2, 4.8/4.3.

27 AMPHORE À FIGURES NOIRES REPRÉSENTANT UNE CHASSE

Art étrusque, vers 530 av. J.-C.
Céramique
Ht : 39 cm

Cette amphore est intacte, malgré une petite ébréchure sur le goulot.
Il s'agit d'une amphore à panse de type B, caractérisée par un pied en forme de disque, une embouchure évasée, une lèvre rehaussée concave et des anses cylindriques qui partent de la partie inférieure du col pour rejoindre la panse. La décoration de l'amphore se limite à un motif en rayons sur le pourtour du pied et, de chaque côté du vase, à deux métopes ornées de scènes figurées, bordées d'une fine ligne droite. Au-dessus de chaque scène, une chaîne de boutons de lotus aux tiges entrelacées a été réalisée avec soin, des points comblant les interstices. Une bande sur le pied est réservée. Les détails des scènes figuratives sont soigneusement incisés.
L'une des faces de l'amphore met en scène un jeune homme qui s'apprête à chasser. Le personnage se tient derrière son cheval, le corps caché par celui de l'animal. L'homme et sa monture sont tous deux tournés vers la gauche. Le jeune homme, qui porte un court chiton blanc à la bordure décorée de points, tient les rênes de sa main gauche, contre le cou de l'animal ; son bras droit est tendu derrière lui, en direction de la queue de l'équidé. A gauche du cheval, un chien aux longues pattes et en position d'attente tourne la tête vers la scène qui a lieu derrière lui, comme s'il exhortait le jeune homme à monter sur le cheval pour commencer la chasse.
La scène opposée présente le gibier, un cerf et un lièvre, fuyant leurs futurs chasseurs. Le cerf, qui galope à gauche, occupe la majeure partie du registre, ses pattes arrière fermement plantées sur le sol, ses pattes avant en suspension, son cou arqué dans l'effort. Dessous, le lièvre reprend la position du cerf, ses pattes avant soulevées du sol.
Le fait que les scènes figurées de chaque côté du vase soient liées n'est pas rare sur les récipients étrusques de l'époque. Sur les vases dits «pontiques», qui sont contemporains de notre amphore, les deux métopes présentent souvent une scène continue. Ici, la scène qui illustre le jeune homme prêt à enfourcher sa monture précède sans doute celles qui représente les deux animaux fuyant déjà devant le danger.
Ce vase a été attribué au «Groupe des feuilles de lierre», des peintres étrusques qui produisirent un certain nombre d'amphores de ce type au cours du troisième quart du VI^{e} siècle. Ce groupe était probablement établi à Vulci, qui était alors un important centre économique étrusque et le siège de l'industrie du bronze qui a rendu l'Etrurie célèbre à travers tout le monde antique. Les sujets de prédilection du «Groupe des feuilles de lierre» sont les scènes mythologiques, celles où des mortels brandissent de grandes feuilles de lierre (d'où le nom du groupe) et les scènes animalières, comme celle représentée sur l'une des faces de l'amphore en examen. Le style du «Groupe des feuilles de lierre» s'apparente de près à celui des peintres des vases attiques, dont les oeuvres ont vraisemblablement été importées en Etrurie au VI^{e} siècle.
L'amphore est une forme grecque, imitée ici par un potier étrusque. Cette forme était utilisée dans l'ensemble du monde antique pour stocker et transporter des denrées alimentaires, comme le blé, ou des liquides comme le vin, l'huile ou l'eau. Typique des amphores étrusques, l'exemplaire en examen a un profil plus allongé que dans les versions attiques du même modèle. Cette forme allongée était favorisée en Etrurie, comme les oeuvres réalisées par les potiers étrusques le reflètent parfaitement.
Plusieurs amphores, attribuées au «Groupe des feuilles de lierre», ressemblent à la pièce en examen, notamment du point de vue de la décoration (scène du jeune homme qui s'apprête à chasser). Une amphore, conservée à Florence, présente aussi un jeune homme, le corps masqué par celui de son cheval, revêtu d'un court chiton blanc, tenant les rênes sur le cou de son cheval. Ce vase est différent, toutefois, car le jeune homme n'est pas accompagné d'un chien. Au British Museum, une amphore illustre la même scène, qui diffère cependant de celle de notre exemplaire car le jeune homme y est représenté nu et, comme sur l'amphore de Florence, n'est pas accompagné par un chien. Une amphore du Musée d'Art de l'Université du Mississippi présente également un jeune homme préparant sa monture en vue d'une chasse mais, contrairement à la pièce en examen, l'homme panse son cheval plutôt que de se préparer à le monter. Comme sur l'amphore qui nous occupe, en revanche, le jeune homme et le cheval du vase du Mississippi sont accompagnés d'un chien aux longues pattes.
Bien que la présence de cerfs ne soit pas rare sur les vases attribués au «Groupe des feuilles de lierre», il n'existe aucun parallèle connu présentant l'animal dans une position identique à celle de l'amphore en examen ; la plupart des cerfs figurés par ces artistes paissent paisiblement sur un sol herbeux, à l'abri des chasseurs.
La pièce en examen, avec ses magnifiques scènes peintes, ses incisions délicates et sa forme élégante, fait assurément partie des plus belles pièces connues de ce type.

PROVENANCE
Ancienne collection T. Fujita, années 1970.

PUBLIÉ DANS
BLOESCH H., *Das Tier in der Antike*, Zurich, 1974, n. 322, p. 53, pl. 55.
DRUKKER, A., *The Ivy Painter in Friesland* dans *Enthousiasmos: Essays on Greek and Related Pottery Presented to J.M. Hemelrijk*, Amsterdam, 1986.
SIMON, E., *The Kurashiki Nanagawa Museum*, Mayence/Rhin, 1982, n. 115.
WERNER, I., *Dionysos in Etruria: the Ivy Leaf Group*, Stockholm, 2005, no. 4.6/6.1. pl. 27.
The Ancient and Modern Art in the Kurashiki Museum, Tokyo, 1980, pl. 60(A).

EXPOSÉ
Das Tier in der Antike, Zurich, Archäologischen Institut der Universität, 21 septembre - 17 novembre 1974.

BIBLIOGRAPHIE
COOK, R.M. *Greek Painted Pottery*, New York, 1997, pp. 148ss.
DRUKKER, A., *The Ivy Painter in Friesland* dans *Enthousiasmos: Essays on Greek and Related Pottery Presented to J.M. Hemelrijk*, Amsterdam, 1986.
SIMON, E., *The Kurashiki Nanagawa Museum*, Mainz on Rhein, 1982, n. 115.
WERNER, I., *Dionysos in Etruria : the Ivy Leaf Group*, Stockholm, 2005, pl. 20, 27, 28, n. 4.3/8.5, 4.8/4.2, 4.8/4.3.

28 LAMP IN THE SHAPE OF THE HEAD OF AN AFRICAN

Roman, 1st century B.C. - 1st century A.D.
Bronze
L : 12.7 cm

The lamp is whole and in an excellent state of preservation. It rests on a small, circular base.
The face is flat with a wide nose, thick lips, and tightly curled hair arranged in small braids: like many Greco-Roman images of Africans, this lamp shows surprising realism. Despite this, the racial features of the young man are delicately rendered, as evidenced by the modeling of the area around the eyes and the cheeks.
Lamps in the shape of heads of Africans with a handle of circular cross-section, a filling hole on the skull and a large cylindrical spout coming out of the mouth, are attested by many parallels, certainly originating from different workshops. Roman bronzesmiths used a large and varied group as the subjects for metal lamps: animals, satyrs, and grotesque figures, which, like the images of Africans, may have served an apotropaic function.
Bronze lamps were a luxury ware that only the wealthier Roman families could afford. Usually, one or more lamps were placed on candelabra, which were often decorated with human or mythological figures and fitted with one or more levels.

PROVENANCE
Ex-American private collection, acquired before 1980.

BIBLIOGRAPHY
BAILEY D. M., *A Catalogue of the Lamps in the British Museum IV, Lamps of Metal and Stone, and Lamps Stands*, London, pp 16-17, pl. 15.
PIRZIO BIROLI STFANELLI L. (ed.), *Il bronzo dei Romani, arredo e suppellettile*, Roma, 1990, pp. 261ff., n. 70-71.

28 LAMPE MODELÉE EN FORME DE TÊTE D'AFRICAIN

Art romain, I^er^ s. av. J.-C. - I^er^ s. ap. J.-C.
Bronze
L : 12.7 cm

La lampe est entière et dans un excellent état de conservation. Le cou est soutenu par une petite base circulaire.
Visage plat, nez épaté, grosses lèvres, cheveux crépus coiffés en petites tresses : comme beaucoup d'images gréco-romaines d'Africains cette lampe est d'un réalisme étonnant. Malgré cela, les traits raciaux du jeune homme sont rendus avec délicatesse, comme le prouve le modelé de la zone des yeux et des joues.
Le type de lampe modelée en forme de tête de Noir pourvue d'une anse annulaire, d'une ouverture de remplissage sur le crâne et d'un gros goulot cylindrique sortant de la bouche, est attesté par de nombreux parallèles, provenant certainement de différents ateliers. Les sujets que les bronziers romains ont exploités pour la fabrication de lampes en métal sont nombreux et variés : animaux, satyres, figures de grotesques auxquelles la critique archéologique attribue, comme aux images d'Africains, une valeur apotropaïque et de porte-bonheur, etc.
Les lampes en bronze étaient un luxe que seules les familles romaines les plus aisées pouvaient se permettre. Généralement une ou plusieurs lampes étaient posées sur des candélabres ornés souvent de figures humaines ou mythologiques et pourvus d'un ou de plusieurs plateaux.

Provenance
Ancienne collection particulière américaine, acquis avant 1980.

Bibliographie
BAILEY D. M., *A Catalogue of the Lamps in the British Museum IV, Lamps of Metal and Stone, and Lamps Stands*, Londres, pp 16-17, pl. 15.
PIRZIO BIROLI STFANELLI L. (éd.), *Il bronzo dei Romani, arredo e suppellettile,* Roma, 1990, pp. 261ss., n. 70-71.

29 STATUETTE OF A WORSHIPPER

Iberian, 4th - 3rd century B.C.
Bronze
H: 6.5 cm

This solid cast figurine is practically intact; the surface of the bronze is covered with a beautiful, uniform patina of greenish brown color.
The statuette represents a very stylized female figure, which is reminiscent of a long and thin stick, flared on the upper part to resemble more closely a human torso. Despite the two small perpendicular feet, separated by an incision, the statue can not stand up by itself.
Meant to be viewed from the front, this statuette, whose typology may be linked to the *Korai* of Archaic Greek sculpture, is a typical product of ancient Iberian cultures.
The face and arms, equipped with huge hands with incised fingers, are the only other visible anatomical details which emerge from the long and stiff dress that wraps the woman's body entirely. On the head, she wears a large rounded mitre, covered with a veil, which frames a face in high-relief with features which are expressive yet simple and rough: the jaw is prominent, with a small horizontal mouth, the nose is large and aquiline, the forehead high and sloping. The left arm is folded and placed on the breast, while the right one is lowered on the belly. The principal Iberian sanctuaries have provided a large number of small bronzes, which range in size from 8 to 11 centimeters. These statuettes demonstrate both the piety of ancient Iberians and their taste for metal offerings. Representing both men (worshippers, horsemen, priests, judges?) and women (worshippers, priestesses?), these statuettes are classified into three stylistic and chronological phases, the so-called Early Iberian, Middle Iberian and Late Iberian periods.
With its simple, geometric lines, our figurine is a beautiful example of the Middle Iberian type. Between the 5th and the 3rd century B.C., a noteworthy series of these ex-votos with their schematized and linear forms, were produced, which are not devoid of a certain charm to the eye of the modern viewer.

Provenance
Ex-Barbier-Müller Collection, Geneva, acquired in Paris from 1955 to 1963.

Published in
ZIMMERMANN J.-L., *Art Antique dans les Collections du Musée Barbier-Mueller*, Geneva, 1991, p. 71, n. 33.

Bibliography
Iberian Antiquities from the Collection of L. Levy and S. White, New York, 1993, pp. 46ff.
Les Ibères, Paris, 1997, pp. 146-147, pp. 331-334.
ROUILLARD P., *Antiquité de l'Espagne* (Musée du Louvre), Paris, 1997, pp. 118ff.

29 STATUETTE D'ORANTE

Art ibérique, IV^e - III^e s. av. J.-C.
Bronze
Ht : 6.5 cm

La figurine, en fonte pleine, est pratiquement intacte ; la surface du bronze est recouverte d'une belle patine uniforme, de couleur brun vert. Elle représente un personnage féminin à la forme très stylisée, qui évoque un bâtonnet long et mince, évasé vers le haut pour mieux ressembler à un torse humain. Malgré les deux petits pieds perpendiculaires, séparés par une incision, la statuette ne tient pas debout.
Conçue pour être vue strictement de face, cette statuette, dont la typologie n'est probablement pas entièrement étrangère aux Koraï de la sculpture grecque archaïque, est un produit typique des cultures ibériques d'époque historique.
Le visage et les bras, pourvus de mains énormes aux doigts incisés, sont les seuls autres détails anatomiques visibles et qui ressortent de la robe longue et raide, dans laquelle est le corps de la femme est entièrement enveloppé. Sur la tête elle porte une grande mitre arrondie, recouverte d'un voile entourant un visage très en relief, aux formes expressives mais un peu simples et rudes : la mâchoire est proéminente, avec une petite bouche horizontale, le nez gros et aquilin, le front haut et fuyant. Le bras gauche est plié et posé sur la poitrine tandis que le droit descend sur le ventre. Les principaux sanctuaires ibériques ont fourni un nombre important de petits bronzes, dont la taille est comprise entre 8 et 11 centimètres et qui attestent à la fois la piété des anciens Ibères et leur goût pour les offrandes métalliques. Ces statuettes, qui représentent des hommes (orants, cavaliers, prêtres, magistrats ?) ou des femmes (orantes, prêtresses ?), sont groupées en trois phases stylistiques et chronologiques, dites archaïque, moyenne ibérique et tardive.
Avec ses lignes simples et géométriques, la pièce en examen est un très bel exemple du type moyen, qui, entre le V^e et le III^e s. av. J.-C., voit l'apparition d'une importante série d'ex-voto aux formes schématisées et simples, qui ne sont pas dépourvues d'un certain charme pour l'œil du spectateur moderne.

PROVENANCE
Ancienne collection Barbier-Müller, Genève, acquis à Paris de 1955 à 1963.

PUBLIÉ DANS
ZIMMERMANN J.-L., *Art Antique dans les Collections du Musée Barbier-Mueller*, Genève, 1991, p. 71, n. 33.

BIBLIOGRAPHIE
Iberian Antiquities from the Collection of L. Levy and S. White, New York, 1993, pp. 46ss.
Les Ibères, Paris, 1997, pp. 146-147 ; pp. 331-334.
ROUILLARD P., *Antiquité de l'Espagne* (Musée du Louvre), Paris, 1997, pp. 118ss.

30 HANDLE OF A VOLUTE KRATER

Greek, late hellenistic, 1st century B.C.
Bronze, silver and copper
H: 30 cm

This handle, whose dimensions and weight are impressive, was cast in a number of parts: the two lateral stems (used to solder the handle to the body of the vase), the central element with its rounded upper part, and the side panels decorated with volutes. The surface of the deep brown bronze is partially covered with a green patina. Thin silver and red copper sheets were used for the damascened decoration. Despite some small breaks (the flower on the left and the leaves on the right are lost), the piece is in remarkable condition.
The structure and decoration of this handle are reminiscent of very old prototypes, which appear as early as the Archaic period and continue to be used throughout the 4th century and into the Hellenistic period. The profile of the stems, which is only slightly curved (seen in profile, the handle forms a very slight open arch) would not fit on the sort of vessel one would expect with this sort of handle: a container with rounded body and shoulders, such as a volute krater. One must therefore conclude that this beautiful piece belonged to a monumental krater, or perhaps, that it was attached to a very different object, with nearly vertical walls.
The decoration, dominated by vegetal patterns, is extremely elaborate: the lateral sinuous stems look like two branches adorned with leaves and a large flower, composed of two tiers of semi-circular petals or a zigzagged edges. The central element, which was the true handle, is decorated on either side with openwork and composite volutes, from which spring leaves and palmettes. On the flat plate located between the volutes and delineated by two Lesbos-style *cymae*, the polychromatic decoration is inlaid according to the damascening technique: palmettes and lotus flowers, whose petals and leaves are alternately made of silver or copper. A large shell in relief is cast on the interior of the handle, just above the edge that touched the lip of the krater.
In the damascening process, which was already known in the Mycenaean period, the metal smith first made a narrow channel with an engraving tool in the surface of the metal, so as to trace the pattern; these motifs were then covered with a silver, gold or copper sheet precisely hammered into the prepared grooves.
Although a few examples of Hellenistic volute handles come from documented sites (Mahdia, Pompeii), their general typology too closely echoes the classic Greek models to be significant in establishing a chronology. Rather, one should look to the damascening decoration to help classify the piece under discussion, comparing it, for instance, with the wreaths of leaves that adorn bronze *fulcra* dated to the 1st century B.C. (elements from the decoration of *symposia* couches) or the edges of bronze tables, as well as elements of other vessels originating from Pompeii.

PROVENANCE
Acquired on the European Art Market in 1991.

BIBLIOGRAPHY
On contemporary volute handles, see:
FUCHS W., *Der Schiffsfund von Mahdia*, Tübingen, 1963, pp. 26-27, pl. 36, 1-2.
PERNICE E. and al., *Die hellenistische Kunst in Pompeji*, vol. IV, pp. 9-10, fig. 8f.
On the technique of damascening decoration:
FAUST S., *Fulcra, Figürlicher und ornamentaler Schmuck an antiken Betten*, Berlin, 1989, p. 168, n. 80-81, pl. 19 (Chieti); p. 180, n. 177-178, pl. 21, 2 (London); p. 183, n. 198-200, pl. 20, 22 (Marseilles).
GIULIA-MAIR A.R. - CRADDOCK P.T., *Das schwarze Gold des Alchimisten, Corinthium Aes*, Mainz / Rhine, 1993, pp. 36-37, fig 17-18 (fulcra, in London).
Other bronze kraters:
FUCHS W., *Der Schiffsfund von Mahdia*, Tübingen, 1963, pp. 28-29, n. 31, pl. 39.
PIRZIO BIROLI STFANELLI L. (ed.), *Il bronzo dei Romani, arredo e suppellettile*, Roma, 1990, pp. 277, n. 84 (situle with silver decoration); pp.283-284, n. 120-121 (two bell-kraters from Pompeii).
On volutes kraters in the Greek world, see:
ROLLEY C., *Les bronzes grecs*, Fribourg, 1983.

30 ANSE DE CRATÈRE À VOLUTES

Art grec, hellénistique tardif, I^er^ s. av. J.-C.
Bronze, argent et cuivre
Ht : 30 cm

Cette anse, aux dimensions et au poids impressionnants, a été fondue en plusieurs éléments : les deux tiges latérales (qui servaient à souder l'anse à la paroi du vase), le corps central au sommet arrondi, les panneaux latéraux ornés de volutes. La surface du métal, de couleur brun très foncé, est partiellement recouverte d'une patine verte. Des minces feuilles d'argent et de cuivre rouge ont été utilisées pour la décoration damasquinée. Malgré quelques petites fractures (il manque la fleur de gauche et des feuilles sur la droite), la pièce est dans un état remarquable.

La structure et la décoration de cette anse reprennent des prototypes très anciens, déjà utilisés dans le monde grec à l'époque archaïque, mais que l'on retrouve encore au IV^e^ s. et à l'époque hellénistique ; le profil peu courbé des tiges (vue de profil l'anse forme un léger arc très ouvert), ne correspond en revanche pas au profil que l'on s'attendrait pour un récipient au corps et aux épaules arrondies comme le cratère à volutes. Il faut donc admettre que cette magnifique pièce appartenait à un cratère aux dimensions énormes ou, plus difficilement, qu'elle était fixée à un objet très différent, pourvu de parois pratiquement verticales.

La décoration, où les éléments végétaux dominent, est extrêmement riche : les tiges latérales, au contour sinueux, ont la forme de deux branches ornées de feuilles et d'une grosse fleur à deux couronnes de pétales semi-circulaires ou au bord en zigzag. La partie centrale, qui est la véritable anse, est fermée sur les côtés par des volutes ajourées et composites, au milieu desquelles se développent des feuilles et des palmettes. Sur la bande médiane plate, délimitée par deux *kymae* lesbiens, se trouve la décoration polychrome, incrustée selon la technique du damasquinage : des palmettes et des fleurs de lotus dont les pétales et les feuilles sont alternativement en argent ou en cuivre. Un grand coquillage en relief est moulé vers l'intérieur de l'anse, juste au-dessus du bord qui touchait la lèvre du cratère.

Dans le procédé du damasquinage, qui, dans le monde grec, était déjà pratiqué à l'époque mycénienne, le toreute commence par creuser des lits très minces à la surface du métal jusqu'à obtenir les dessins voulus ; les motifs ainsi créés sont recouverts avec un petite feuille d'argent, d'or ou de cuivre, qu'un martelage précis maintient dans leur emplacement.

Bien que quelques exemplaires d'anses à volutes hellénistiques proviennent de sites connus (Mahdia, Pompéi), leur typologie générale est trop figée sur les modèles grecs classiques pour qu'ils soient significatifs dans le but de fixer une datation. Il faut plutôt recourir à la décoration damasquinée pour classer la pièce en examen : on pense principalement aux guirlandes de feuilles qui ornent des *fulcra* en bronze du I^er^ s. av. J.-C. (éléments de la décoration des lits pour les banquets) ou le bord de tables en bronze ainsi que des parties d'autres récipients provenant surtout de Pompéi.

PROVENANCE
Acquis sur le marché d'art européen en 1991.

BIBLIOGRAPHIE
Des anses en volutes contemporaines :
FUCHS W., *Der Schiffsfund von Mahdia*, Tübingen, 1963, pp. 26-27, pl. 36, 1-2.
PERNICE E. et al., *Die hellenistische Kunst in Pompeji*, vol. IV, pp. 8-10, fig. 7.
Pour la technique de la décoration damasquinée :
FAUST S., *Fulcra, Figürlicher und ornamentaler Schmuck an antiken Betten*, Berlin, 1989, p. 168, n. 80-81, pl. 19 (Chieti) ; p. 180, n. 177-178, pl. 21, 2 (Londres) ; p. 183, n. 198-200, pl. 20, 22 (Marseille).
GIULIA-MAIR A.R. - CRADDOCK P.T., *Das schwarze Gold des Alchimisten, Corinthium Aes*, Mayence/Rhin, 1993, pp. 36-37, fig 17-18 (fulcra de Londres).
D'autres cratères en bronze :
FUCHS W., *Der Schiffsfund von Mahdia*, Tübingen, 1963, pp. 28-29, n. 31, pl. 39.
PIRZIO BIROLI STFANELLI L. (éd.), *Il bronzo dei Romani, arredo e suppellettile*, Roma, 1990, pp. 277, n. 84 (situle avec décoration en argent) ; pp.283-284, n. 120-121 (deux cratères en cloche de Pompéi).
Pour les cratères à volutes dans le monde grec, v. :
ROLLEY C., *Les bronzes grecs*, Fribourg, 1983.

31 A LARGE "IDOL"

Iranian, Amlash, late 2nd - early 1st century B.C. (ca. 1100-800 B.C.)
Ceramic
H: 57.8 cm

The piece is virtually intact; the clay is a brick red color, without any trace of painting.
The statue is hollow, including the feet. It was made by hand and is composed of at least four main parts (the two legs, the chest and the neck); the face, ears, arms, breasts and hair were also made separately and attached to the rest of the figure before the firing process. Metal earrings were probably inserted in the three holes drilled in each ear. The feet are not flat.
The forms are not very elaborate but are clearly expressed: the sculptor used very simple features to represent the female body - the legs, chest and neck are cylinders of different sizes; the anatomical details are rendered only by surface elements that are without depth (incisions, engravings, hollows, grooves). The modeling only indicates the rounded contour of the buttocks. The formal contrast between the slim, slender, almost flat upper body and the more generous and squat legs is impressive, and recalls the Neolithic tradition of steatopygic figurines.
On her head, the figure wears a sort of three-layered crown, decorated with incised lines; a long braid, the hair indicated by vertical incisions, sticks out from beneath the headgear and descends down her back.
Her face is circular, her nose is long and prominent, and concentric circles represent her eyes. Her mouth is not visible. Her neck is broad and very elongated; her shoulders and arms are comprised of the same ellipse, without any indication of the elbows, her hands are stacked on her belly, and her fingers and wrists are engraved. Her round breasts are just below the shoulders. Her groin and the pubis form a triangle, with the navel at the center; her legs are straight and tubular, her knees are not marked, and her feet are summarily modeled.
There are only a limited number of idols this type and size; they all seem to originate from Northwestern Iran. This region, located near the Caspian Sea, is the modern-day province of Gilan. In the early Iron Age, these lands were inhabited by tribes of semi-nomadic herders, whose culture is often called Amlash, named after the modern city, where the first remains of this culture were found. The two most excavated sites in this region are Kaluraz, which gave the best documented statuettes, from an archaeological point of view, and Marlik - the most famous site, because of the precious metal cups - from which site comes, among other pieces, a bronze female statuette typologically close to our example, but of smaller size. The Kaluraz findings seem to be slightly more recent than our "idol".
The exact purpose of this statuette is unknown. However, it is important to note the strong sexual connotation of the figure's forms: the breasts, wide hips, generous buttocks, and triangular pubic area are among the most obvious characteristics and link the figure to fertility and fecundity cults. The hollow interior may indicate that it was a container rather than a statue. It can reasonably be assumed that these figures were used to make libations during certain ceremonies, probably in connection with fertility.

PROVENANCE
Ex-Sam Dubiner Collection, Israel and Canada, 1954 -1958.

PUBLISHED IN
BOTTINI B., *Deux récipients d'Asie Occidentale en terre cuite*, in *Genava* n.s. 53, 2005, *Hommage à J. Chamay*, Geneva, 2005, p. 18, fig. 5.
DUBUNER S., *The Amlash Enchanted Forest*, animation film, Israel, 1972 (Director: Shlomo Suriano). Prize-winning film at the 1972 Berlin Film Festival in the category animated film.

SCIENTIFIC ANALYSIS
Thermoluminescence Analysis Report (ref: N200j32), Oxford Authentication Ltd.

BIBLIOGRAPHY
On related pieces:
GHIRSMAN R., *The Arts of Ancient Iran*, New York, 1964, p. 30 and 420, n. 32.
KAWAMI T. S., *Ancient Iranian Ceramics from A. Sackler Collection*, New York, 1992 22-23; p. 154-155, n. 58; n. 104.
REHM E., *Kykladen und alter East*, Karlsruhe, 1997, p. 53, I26, fig. 96-97.
Trésors de l'ancien Iran, Geneva, 1966, n. 478, fig. 12, p. 101
On the bronze Marlik statuette:
W. SEIPEL, *7000 Jahre persische Kunst*, Vienna, 2000, p. 153, n. 81.

31 GRANDE «IDOLE»

Art iranien, Amlach, fin du II^e^ - début du I^er^ mill. av. J.-C. (env. 1100-800 av. J.-C.)
Céramique
Ht : 57.8 cm

La pièce est pratiquement intacte ; la terre cuite est couleur brique, sans traces de peinture.
La statuette est creuse jusqu'aux pieds. Modelée à la main, elle est composée d'au moins quatre parties principales (les deux jambes, le torse et le cou) ; le visage, les oreilles, les bras, les seins et la chevelure ont également été faits à part et fixés au reste de la figure avant la cuisson. Trois trous percés dans chaque oreille servaient vraisemblablement à mettre des boucles en métal. Les pieds ne sont pas plats et l'idole ne peut pas tenir debout sans soutien.
Les formes sont peu élaborées mais traitées de manière très efficace : le sculpteur a utilisé des moyens très simples pour reproduire le corps féminin - jambes, torse et cou sont des cylindres de différentes dimensions ; les détails anatomiques sont rendus uniquement par des éléments ajoutés sur la surface, sans profondeur (incisions, gravures, creux, sillons). Le modelage n'est présent que pour indiquer les lignes arrondies des fesses. Le contraste formel entre la partie supérieure mince et élancée, presque plate, et les jambes plus volumineuses et trapues est frappant ; cela rappelle la tradition néolithique des figurines stéatopyges.
Sur la tête la figure porte une sorte de couronne à trois étages, qui est peut-être une partie de la chevelure, ornée de traits incisés ; une longue tresse aux cheveux indiqués par des incisions verticales, part de cette coiffe et descend jusqu'au dos.
Le visage est circulaire, le nez long et proéminent, des cercles concentriques représentent les yeux. La bouche n'est pas visible. Le cou est large et très étiré ; épaules et bras sont compris dans la même ellipse, sans indication des coudes, les mains sont superposées devant le ventre, doigts et poignets sont gravés. Les seins ronds sont situés juste au-dessous des épaules. Aine et pubis forment un triangle autour du nombril ; les jambes sont droites et tubulaires, les genoux ne sont pas marqués, les pieds sont sommairement modelés.
Il n'existe qu'un nombre restreint d'idoles de ce type et de cette taille ; elles semblent toutes provenir de l'Iran nord-occidental. Cette région est située non loin de la mer Caspienne et correspond à l'actuelle province de Gilan. Au début de l'Age du Fer, ces terres étaient habitées par des tribus d'éleveurs semi-nomades, dont la culture est aujourd'hui souvent appelée Amlash, du nom de la ville moderne, où les premiers vestiges de cette culture ont été trouvés). Les deux sites les mieux fouillés de cette région sont Kaluraz, qui a fourni les statuettes archéologiquement les mieux documentées, et Marlik - le site le plus célèbre, surtout à cause des gobelets en métal précieux - d'où provient, entre autres, une statuette féminine en bronze typologiquement proche de celle en examen, mais de plus petites dimensions. Les trouvailles de Kaluraz semblent être un peu plus récentes.
L'utilisation précise de cette statuette est inconnue. Toutefois, il faut d'emblée souligner la forte connotation sexuelle de ses formes : seins, hanches larges, fesses très développées, triangle du pubis sont parmi les caractéristiques les plus évidentes et mettent la figure en relation avec les cultes de la fécondité et de la fertilité. L'intérieur vide indique peut-être qu'il s'agissait d'un récipient plutôt que d'une statue.
Même si on reste dans le domaine des hypothèses invérifiables, on peut raisonnablement penser que ces figures étaient utilisées pour faire des libations lors de certaines cérémonies ou cultes, probablement en rapport avec la fertilité.

Provenance
Ancienne collection Sam Dubiner, Israël et Canada, acquis entre 1954 -1958.

Publié dans
BOTTINI B., *Deux récipients d'Asie Occidentale en terre cuite*, dans *Genava* n.s. 53, 2005, *Hommage à J. Chamay*, Genève, 2005, p. 18, fig. 5.
DUBUNER S., *The Amlash Enchanted Forest*, film d'animation, Israël, 1972 (Directeur : Shlomo Suriano, vainqueur du prix dans la catégorie des films d'animation du Festival du Film de Berlin en 1972).
Gordian Weber Kunsthandel, Antiken 7, Idols and Vessels from Early Persia, Cologne, 2004, no. 5.

Analyse scientifique
Thermoluminescence Analysis Report (réf : N200j32), Oxford Authentication Ltd.

Bibliographie
Quelques pièces comparables :
GHIRSMAN R., *The Arts of Ancient Iran*, New York, 1964, pp. 30 et 420, n. 32.
KAWAMI T. S., *Ancient Iranian Ceramics from A. Sackler Collection*, New York, 1992, pp. 22-23 ; pp. 154-155, n. 58 et n. 104.
REHM E., *Kykladen und alter Orient*, Karlsruhe, 1997, p. 53, I26, fig. 96-97.
Trésors de l'ancien Iran, Genève, 1966, n. 478, fig. 12, p. 101.
La statuette de Marlik en bronze :
W. SEIPEL, *7000 Jahre persische Kunst*, Vienne, 2000, p. 153, n. 81.

32 BLACK FIGURE STAMNOS WITH A CHARIOT RACE

Greek, Archaic (Attic), late 6th century B.C.
Ceramic
H: 18.7 cm

This Attic black figure stamnos is nearly whole, having been reconstituted from a number of pieces with the few missing elements over-painted. The clay is pink on the inside, and red-orange outside, and there is a K graffito on the foot. This stamnos was published in 1977 with a lid, which has since been lost.

The stamnos is a broad-shouldered, round-shaped vessel, with a low foot, a low neck and two up-turned handles that was produced from the late sixth into the late fifth century B.C. Some examples have lids, suggesting that they were used for storage, both for liquids and other foodstuffs. Our stamnos is of "Miniature Class A", characterized by its squat body and short neck. The scheme of decoration is typical for this class: except for the two uninterrupted bands of decoration (one on the shoulder, one on the body), the vase is painted completely black, except for the reserved areas inside the handles and at the lower edge of the foot. The upper register of decoration is set off from the black neck by a red ring. The shoulder - and body - zones of decoration are separated by one black and two red bands that run around the vase just below the decoration on the body of the vessel.

The scene on the shoulder is of a feast. Six symposiasts, three men and three women, lounge on couches. The revelers are all fully clothed in *himatia* (cloaks). As is conventional in Greek vase painting, the faces and arms of the women are painted in added white. Wineskins hang from the wall between the revelers, and a black dog stands just above one of the handles.

The scene on the body is of a chariot race with three contesting *quadrigae* (chariots drawn by four horses) commanded by three charioteers, racing to the right. The charioteers are bearded and wear long *chitons* (tunics); they hold reins and whips in their hands. Beneath each of the stamnos' handles is a turning post, around which the charioteer would have had to navigate his horses during the course of the race. On one side of the stamnos, there is one quadriga running alone; below, a dog in added white with a black collar runs, his pose, forepaws off the ground, echoes that of the horses above. On the other side, one *quadriga* pursues another. As is common with the depictions of *quadrigae* on black figure pottery, the horses here have been abbreviated, with only one of the horses' bodies and two or three of the horses' heads visible; the number of horses associated with each chariot can only be ascertained by counting the number of hooves below.

Both scenes of racing and feasting are common on black figure pottery and are sometimes combined, as we see here. Associated with major celebrations, held to commemorate gods and men, both were events that heralded a departure from normal day-to-day life. It is appropriate, then, that the owners of this vessel would have used it in their own celebrations, its decoration a reminder of grand scale festivities and special occasions.

Barbara Philippaki attributed this stamnos to the Michigan painter, the most prolific painter of Miniature Type A stamnoi. His favorite subjects are those seen here (athletics and banquets) as well as scenes of *komos* (drunken dance), and the occasional mythological subject. The Michigan painter is very close to another Attic vase painter of the same period, the Beaune Painter. These two painters make up Beazley's Perizoma Group, so named because of the *perizoma* (or loin cloths) worn by some athletes and revelers on their vases. It has been postulated that, because of similarities between certain elements of their vases and Etruscan iconography (the aforementioned white loin cloths and fully-clothed, reclining women revelers, visible on our stamnos), the Perizoma Group produced vases expressly for export to that region. A stamnos very close to our own, also painted by the Michigan Painter, is in Würzburg. Like our vase, the Würzburg stamnos is decorated with two uninterrupted bands, the shoulder depicting a feast, the body, a race of *quadrigae*. The Würzburg example differs from ours only in minutiae: rather than three men and three women revelers in the upper register, the Würzburg vase has two women and four men, and the black dog is absent. In the lower register, the only difference between our stamnos the one in Würzburg is that the dog is black, rather than white. Another stamnos of this same type in Oxford, attributed to the Michigan painter, shows a similar feasting scene in the upper register, but differs in that it shows a footrace, rather than a chariot race, below.

In Seattle, there is very well preserved stamnos by the Michigan painter, which shares its general scheme of decoration with our vase and the one in Würzburg (a symposium on the shoulder, a race of *quadrigae* below). The Seattle stamnos differs, however, in that its decoration does not appear in uninterrupted bands, but in panels on either side of the vessel.

PROVENANCE
Ex - Ferruccio Bolla Collection, Lugano, 1960s; Kunstwerke der Antike, Münzen und Medaillen A.G., Basel, Auktion 70, November 14th, 1986, n. 203.

EXHIBITED
Stamnoi, J.P. Getty Museum, Malibu, 1980.

PUBLISHED IN
ISLER-KERÉNYI C., *Stamnoi*, Lugano, 1977, pp. 18-23.
ISLER-KERÉNYI C. in FREL J., *Stamnoi, An Exibition at the J.P. Getty Museum*, Malibu, 1980, n. 4.

BIBLIOGRAPHY
BEAZLEY, J.D., *Attic Black-Figure Vase-Painting*, Oxford, pp.343-344.
http://www.seattleartmuseum.org/SAMcollection/code/emuseum.asp?style=single&currentrecord=5&page=collection&profile=objResources&searchdesc=WEB.Ancient%20Mediterranean%20&newvalues=1&newprofile=objects (Seattle 66.47).
LANGLOTZ E., *Griechische Vasen in Würzburg*, Munich, 1932, pl. 99 (Würzburg Stamnos).
PHILIPAKKI B., *The Attic Stamnos*, Oxford, 1967 (Oxford Stamnos).

32 STAMNOS ATTIQUE À FIGURES NOIRES REPRÉSENTANT UNE COURSE DE CHARS

Art grec, archaïque (Attique), fin du VI^e s. av. J.-C.
Céramique
Ht : 18.7 cm

Ce *stamnos* attique à figures noires est presque entier, bien qu'il ait été reconstitué à partir de plusieurs fragments restaurés. L'argile est de couleur rose à l'intérieur du vase et rouge orangé à l'extérieur ; un graffito en forme de K est incisé sur le pied. Ce *stamnos* a été publié en 1977 avec un couvercle qui a été perdu depuis.
Le *stamnos* est un récipient cylindrique fermé par une épaule large, à pied bas, col étroit et pourvu de deux anses horizontales ; sa production s'est étendue de la fin du VI^e à la fin du V^e siècle avant J.-C. Certains exemplaires possèdent un couvercle, ce qui pourrait indiquer qu'ils étaient utilisés pour le stockage et le transport de liquides ou d'autres produits alimentaires. Le *stamnos* en examen appartient aux «Miniature Class A», caractérisées par un corps trapu et un col court. Le schéma de la décoration est typique de cette catégorie : le vase est entièrement peint en noir, à l'exception des deux bandes décoratives continues (l'une sur l'épaule, l'autre sur la panse), et des zones réservées à l'intérieur des anses et sur la bordure inférieure du pied. Le registre supérieur du décor est séparé du col noir par un anneau rouge. Les zones de décoration de l'épaule - et celles du corps - sont séparées par une bande noire et deux bandes rouges qui parcourent le vase en son entier, juste en-dessous de la décoration qui s'inscrit sur le corps du récipient.
Sur l'épaule est peinte une scène de fête. Six symposiastes, trois hommes et trois femmes, sont couchés sur des lits. Ils sont revêtus d'*himatia* (manteaux). Selon la convention classique propre à la peinture de vases grecs, les visages et les bras des femmes sont rehaussés de blanc. Des gourdes en peau pendent du mur qui s'élève entre les fêtards, et un chien noir se tient juste au-dessus des anses.
La scène principale, qui occupe le corps du *stamnos*, représente une course de chars à laquelle participent trois quadriges (chars a deux roues attelés de quatre chevaux), conduits en direction de la droite par trois auriges. Ces derniers sont barbus et portent de longs *chitons* (tuniques) ; ils tiennent des rênes et des fouets dans leurs mains. Sous chacune des anses du *stamnos* se trouve un poste de virage autour duquel l'aurige devait guider ses chevaux pendant la course. D'un côté du vase se trouve un quadrige vide ; dessous, un chien rehaussé de blanc et portant un collier noir court, sa position, pattes avant décollées du sol, reprenant celle des chevaux du dessus. De l'autre côté, un quadrige en poursuit un autre. Comme c'est souvent le cas dans la céramique à figures noires mettant en scène des quadriges, les chevaux ont été écourtés, et seuls l'un des corps et deux ou trois des têtes des chevaux sont visibles ; le nombre de chevaux associés à chaque char ne peut donc être établi avec certitude qu'en comptant le nombre de sabots au bas de l'image.
Les scènes de course et de fête sont courantes sur les vases à figures noires, et elles sont même parfois combinées, comme ici. De tels événements étaient associés à d'importantes célébrations organisées pour commémorer les dieux et les hommes, et interrompaient le cours de la vie quotidienne. C'est pour ces raisons, notamment, que les propriétaires de ces vases les utilisaient ensuite pendant leurs propres fêtes, leur décoration rappelant des festivités grandioses et des occasions particulières.
Barbara Philippaki a attribué ce *stamnos* au Peintre de Michigan, l'artiste le plus prolifique des *stamnoi* «Miniature Class A». Ses sujets de prédilection sont ceux représentés ici (athlétisme et banquets), les scènes de *komos* (cortège rituel de fête sur fond d'ébriété) et, parfois, des sujets mythologiques. Le Peintre de Michigan est très proche d'un autre peintre de vases attiques de la même période, le Peintre de Beaune. Ces deux artistes composent le *Perizoma Group* institué par J.D. Beazley, ainsi appelé en raison des *perizoma* (ou pagnes) que certains athlètes et fêtards portent sur les vases qu'ils ont décorés. D'aucuns ont suggéré, au vu des similitudes observées entre certains éléments de ces vases et l'iconographie étrusque (les pagnes blancs cités plus haut, et les symposiastes couchées et entièrement vêtues dépeintes sur le *stamnos* en examen), que le *Perizoma Group* a produit des vases destinés expressément à l'exportation vers cette région.
Un *stamnos* très proche de notre exemple, également peint par le Peintre de Michigan, est aujourd'hui conservé à Würzburg. À l'instar de notre vase, le *stamnos* de Würzburg est décoré de deux bandes ininterrompues : une fête sur l'épaule et une course de quadriges sur la panse. L'exemplaire de Würzburg diffère toutefois de la pièce qui nous occupe par quelques détails précis : au lieu de trois hommes et trois femmes en fête dans le registre supérieur, le vase de Würzburg présente deux femmes et quatre hommes ; de plus, le chien noir est absent de la composition. Dans le registre inférieur, la seule différence entre notre *stamnos* et celui de Würzburg est que le chien est noir, et non blanc. Un autre *stamnos* du même type, conservé à Oxford et attribué au Peintre de Michigan, montre une scène de fête similaire dans le registre supérieur, mais présente une course à pied au lieu d'une course de chars en décor principal.
A Seattle se trouve également un *stamnos* extrêmement bien conservé du Peintre de Michigan, qui partage le même schéma de décoration général avec le vase en examen et avec celui de Würzburg (un banquet sur l'épaule, une course de quadriges dessous). Toutefois, le *stamnos* de Seattle est différent, car sa décoration n'apparaît pas en bandes ininterrompues, mais en panneaux séparés de part et d'autre du vase.

PROVENANCE
Ancienne collection Ferruccio Bolla, Lugano, années 1960 ; Kunstwerke der Antike, Münzen und Medaillen A.G., Bâle, Auktion 70, 14 novembre 1986, n. 203.

EXPOSÉ
Stamnoi, J.P. Getty Museum, Malibu, 1980.

PUBLIÉ DANS :
ISLER-KERÉNYI C., *Stamnoi*, Lugano, 1977, pp. 18-23.
ISLER-KERÉNYI C. dans FREL J., *Stamnoi, An Exibition at the J.P. Getty Museum*, Malibu, 1980, n. 4.

BIBLIOGRAPHIE
http://www.seattleartmuseum.org/SAMcollection/code/emuseum.asp?style=single&currentrecord=5&page=collection&profile=objResources&searchdesc=WEB.Ancient%20Mediterranean%20&newvalues=1&newprofile=objects (Seattle 66.47)
BEAZLEY, J.D., *Attic Black-Figure Vase-Painting*, Oxford, pp.343-344.
LANGLOTZ E., *Griechische Vasen in Würzburg*, Munich, 1932, pl. 99 (Würzburg).
PHILIPAKKI B., *The Attic Stamnos*, Oxford, 1967 (Oxford).

33 A PAINTED COFFIN OF AN IBIS

Egyptian, Ptolemaic period, 3rd - 1st century B.C.
Wood
Dim: 43.8 x 18.5 cm

This trapezoidal coffin, one of the rare masterpieces of Ptolemaic painting which has survived, is in a remarkable state of preservation; even the painting is in very good condition, although the polychrome hues have lost some of their brilliancy. Five of the six panels are made of stuccoed and painted wood (probably acacia wood); only the bottom is not decorated. Attached to one another by means of wooden pegs, they are composed of two or three small assembled planks. The polychromy is very rich and diversified: light blue, gray, black, various shades of red and brown, ochre, white, green, etc.

The ibis, which was Thoth's sacred animal (Thoth, whose Greek and Roman counterparts were Hermes and Mercury, was the inventor of writing and presided over all intellectual occupations), disappeared from Egypt in the 19th century. During the Late Period, these waders with black and white feathers were kept in captivity in the temples. Hundreds of them were mummified, serving as votive offerings for the god and buried in the necropolis of Hermopolis, Thoth's chief shrine.

Sacred ibis were not only mummified, but were also placed in wooden coffins built specifically for this purpose. The two long sides of this truly extraordinary example represent virtually the same scene: on one side, from left to right, is a seated image of a falcon-headed deity, a *ankh*-sign on his knee; a sun-disc with spread wings designed as a L so as to protect a seated ibis, whose beak touches the feather symbolizing Ma'at, goddess of justice and of the cosmic order (she was also regarded as a guarantor of the scribes writings); a male standing figure, raising his arms in adoration to worship the bird, who can be identified as a pharaoh by virtue of his headgear fronted with the uræus. The Demotic inscription identifies the ibis with the god Thoth and indicates that it was dedicated by an individual named Thoth, son of Teos. On the opposite long side, the pharaoh wears the double crown of Upper and Lower Egypt while the text of the inscription may be translated into English as, "May Horus and Isis protect Osiris."

On the first of the two short sides, two "knots of Isis", symbolizing the goddesses Isis and her sister Nephthys protecting their brother Osiris, frame a Djed pillar. The second short end of this coffin contains a more detailed scene: the god Thoth, depicted as a bearded, ibis-headed man, sits on an elaborately decorated throne. He wears the atef crown of Osiris, embellished with the sun-disc and cobras. Behind a small offering table, a pharaoh offers the god the contents of a small ewer.

Another image of Thoth, with an ibis head but a mummified body, is painted on the lid. He wears the same composite crown as that worn in his enthroned depiction on one of the small panels and holds in his hands, which protrude from the mummy bandages, a long fabric band for mummification; he is accompanied by two columns of hieroglyphs, of a somewhat cryptographic nature, whose context deals with the god Horus.

The dating of this painted coffin is suggested by the polychromatic friezes that adorn the lid and whose composition are very close to the "millefiori" glass plaques dated to the Ptolemaic period.

PROVENANCE
"Ibis" Gallery, New York, acquired at the beginning of the 1980's.

BIBLIOGRAPHY
BIANCHI R.S., *Painted, Wooden Coffin of the Sacred Ibis of Toth*, 2008 (unpublished study on this piece, available on *www.phoenixancientart.com*)
STAUBLI T. (ed.), *Bibel und Orient im Original*, Fribourg, 2007, p. 35, n. 18.

33 SARCOPHAGE D'IBIS PEINT

Art égyptien, époque ptolémaïque, III^e - I^er s. av. J.-C.
Bois
Dim : 43.8 x 18.5 cm

Ce sarcophage trapézoïdal, qui est un des rares chefs-d'œuvre de la peinture ptolémaïque arrivés jusqu'à nos jours, est remarquablement bien conservé ; même la peinture est dans un très bon état, bien que les teintes aient perdu un peu de leur vivacité. Cinq des six plaques sont en bois stuqué et peint (il s'agit probablement de bois d'acacias) ; seul le fond n'est pas décoré. Fixées les unes aux autres au moyen de chevilles en bois, elles sont composées de deux ou trois petites planches collées. La polychromie est très riche et variée : la palette de couleurs comprend le bleu clair, le gris, le noir, différentes nuances de rouge et de brun, l'ocre, le blanc, le vert, etc.
L'ibis, qui a disparu de l'Egypte au cours du XIX^e siècle, était l'animal sacré de Thot (identifié à Hermès par les Grecs et à Mercure dans le monde romain, Thot était le dieu inventeur de l'écriture, qui présidait également à toutes les occupations intellectuelles). A la Basse Epoque, ces échassiers au plumage blanc et noir étaient élevés dans les volières des temples ; ils furent momifiés par centaines et offerts surtout dans une nécropole d'Hermopolis, ville où se trouvait le plus important sanctuaire de Thot.
Les ibis sacrés n'étaient pas seulement momifiés, mais aussi déposés dans des sarcophages en bois construits expressément. Les deux longs côtés de ce magnifique exemplaire représentent pratiquement la même scène. Dans l'ordre, sur une face, il y a une divinité assise à tête de faucon tenant le signe *ankh* sur le genou ; un disque solaire aux ailes déployées formant un angle de 90° comme pour protéger un ibis assis, qui, de son bec, touche la plume symbolisant Maât, déesse de la justice et de l'ordre cosmique (elle devait également garantir l'exactitude de l'activité des scribes) ; un homme debout étendant ses bras pour adorer l'oiseau, que le couvre-chef pourvu de l'uræus permet d'identifier avec un pharaon. L'inscription en démotique indique que l'ibis est à identifier avec le dieu Thot et qu'elle a été ajoutée par un certain Thot, fils de Téos. Sur le côté opposé, le pharaon porte la couronne de la Haute et de la Basse Egypte tandis que le texte de l'inscription demande à Horus et Isis de protéger Osiris.
Sur l'un des petits côtés, un pilier Djed est flanqué de deux «nœuds d'Isis», symbolisant Isis et sa sœur Nephthys qui protègent leur frère Osiris. A l'opposé, la scène est plus détaillée : le dieu Thot, représenté comme un homme à tête d'ibis, est assis sur un trône richement orné. Le dieu porte la couronne atef d'Osiris, enrichie du disque solaire et de cobras ; derrière une petite table à libation se trouve un pharaon offrant au dieu le contenu d'un petit seau.
Une autre image de Thot à tête d'ibis mais à corps de momie est peinte sur le couvercle du sarcophage. Il porte une couronne composite de même type et tient dans ses mains, qui ressortent des bandages de la momie, un long bandeau de tissu pour la momification ; le texte écrit dans les deux colonnes est de nature plutôt cryptographique, mais mentionne le dieu Horus.
La datation de ce sarcophage est fixée par les frises polychromes qui ornent le couvercle et dont le dessin rappelle de très près les plaquettes en verre «millefiori» de l'époque ptolémaïque.

Provenance
Galerie «L'ibis», New York, acquis au début des années 1980.

Bibliographie
BIANCHI R.S., *Painted Wooden Coffin of the Sacred Ibis of Toth*, 2008 (recherche inédite sur cette pièce, consultable sur *www.phoenixancientart.com*)
STAUBLI T. (éd.), *Bibel und Orient im Original*, Fribourg, 2007, p. 35, n. 18.

CREDITS & CONTACTS

Selection of objects	**Ali Aboutaam and Hicham Aboutaam**
Project manager	**Hélène Yubero, Geneva**
Research	**Antiquities Research Center, New York**
Graphic concept	**soma-creative.com, Geneva**
Photography	**Stephan Hagen, New York** **Hugues Dubois, Paris and Brussels** **Jeff Suckow, Geneva** **Maggie Nimkin, New York**
Printing	**Atar Roto Presse SA, Geneva**

In Geneva

Ali Aboutaam
Michael C. Hedqvist

Phoenix Ancient Art S.A.
6, rue Verdaine - P.O. Box 3516
1211 Geneva 3, Switzerland
T +41 22 318 80 10
F +41 22 310 03 88
E paa@phoenixancientart.com
www.phoenixancientart.com

In New York

Hicham Aboutaam
Bibiane Choi

Electrum, Exclusive Agent for
Phoenix Ancient Art S.A.
47 East 66th Street
New York, NY 10021, USA
T +1 212 288 7518
F +1 212 288 7121
E info@phoenixancientart.com
www.phoenixancientart.com

© Phoenix Ancient Art S.A.